

Bachs „Kunst der Fuge“: Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter

Von Werner Breig (Wuppertal)

M

Die starke und nachhaltige Impulsierung, die Wolfgang Graeser der wissenschaftlichen und praktischen Beschäftigung mit Bachs „Kunst der Fuge“ durch seinen Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1924¹ und seine von Karl Straube 1927 erstmals aufgeführte Instrumentation von Bachs Partitur gegeben hat, wird – bei aller inhaltlichen Kritik, zu der Graesers Arbeiten herausfordern – stets unbestritten bleiben. Obwohl schon bei Graeser und den bald sich anschließenden weiteren Studien über die „Kunst der Fuge“² die Frage nach der (im postum erschienenen Erstdruck offensichtlich nicht rein erhaltenen) authentischen Satzfolge eine zentrale Stellung einnahm, vergingen nach diesen ersten Anstößen etwa fünfzig Jahre – gewiß eine erstaunliche Erscheinung in der Bach-Forschung des 20. Jahrhunderts –, bis eine Untersuchung vorgelegt wurde, die dieses Problem durch minutiöse Beobachtung aller Details des Erstdruckes einer Lösung so nahe brachte, wie dies vielleicht mit den Mitteln der Quellenkritik überhaupt möglich ist. Wir meinen die Publikation *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge: Untersuchungen am Originaldruck* von Wolfgang Wiemer,³ die zwar im Endresultat nicht allzu weit von der Werkordnung entfernt ist, die bereits Heinrich Husmann⁴ vorgeschlagen hatte, methodisch indessen für diese Ordnung ein weitaus sichereres Fundament legen konnte. Daß die Diskussion um die von Bach intendierte zyklische Gestalt der „Kunst der Fuge“ auch danach noch nicht restlos abgeschlossen ist, haben die Rezensionen von Alfred Dürr⁵ und Christoph Wolff⁶ erkennen lassen. Dennoch könnte es scheinen, als sei mit Wiemers Arbeit diese Diskussion zu einer gewissen Ruhe gebracht worden und als ließe sich das Feld der offenen Fragen auf wenige Spezialprobleme einengen, insbesondere die interne Ordnung innerhalb der Gruppen der Spiegelfugen und der Kanons.

Doch nicht diese speziellen Ordnungsprobleme, die gewiß im Zusammenhang der Herausgabe der „Kunst der Fuge“ innerhalb der NBA noch einmal zu bedenken sein werden, sollen Ausgangspunkt der folgenden Erörterungen sein, sondern eine Frage der Besetzung. Gleichsam als ein Nebenresultat seiner Untersuchungen zur Satzanordnung ergab sich nämlich für Wiemer eine Feststellung über die instrumentale Bestimmung des Werkes, und zwar „daß Bach die

¹ W. Graeser, *Bachs „Kunst der Fuge“*, BJ 1924, S. 1–104.

² H. Rietsch, *Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach*, BJ 1926, S. 1–22; H. Th. David, *Zu Bachs „Kunst der Fuge“*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 34, 1927, S. 55–63.

³ Wiesbaden 1977. In die gleiche Richtung hatten sich kurz zuvor schon die Untersuchungen eines von C. Wolff geleiteten Oberseminars der Columbia University in New York bewegt; sie wurden veröffentlicht als *Seminar Report – Bach's „Art of Fugue“: An Examination of the Sources*, in: *Current Musicology* 19, 1975, S. 47–77.

⁴ *Die Kunst der Fuge als Klavierwerk – Besetzung und Anordnung*, BJ 1938, S. 3–61.

⁵ *Neue Forschungen zu Bachs Kunst der Fuge*, Mf 32, 1979, S. 153–158.

⁶ *Zur Kunst der Fuge*, in: *Musica* 33, 1979, S. 288 f.

„Kunst der Fuge“ für das „Clavier“ geschrieben hat“⁷. Das ist in dieser allgemeinen Formulierung gewiß unanfechtbar und scheint zunächst lediglich zu bestätigen, was bereits 1938 von Heinrich Husmann⁸ postuliert worden war und was in der Zwischenzeit zwar vielfach ignoriert, nicht aber widerlegt wurde.

Bei näherem Hinschauen zeigen sich freilich Unterschiede. Husmann hatte für zwei Gruppen von Contrapuncten der „Kunst der Fuge“ eine Sonderbesetzung angenommen: für die drei Gegenfugen (Contrapunctus 5–7) Pedalcembalo (das Pedal tritt jeweils in den orgelpunkthaltigen Schlußkadenzen hinzu), für die Gruppe der Spiegelfugen (Contrapunctus 12 und 13⁹) zwei Cembali. Dabei setzte Husmann, was die letztere Gruppe betrifft, voraus, daß Bach von Contrapunctus 13 nicht die dreistimmige „reine“, d. h. in allen Stimmen der Spiegelung unterworfenen Version, sondern nur die Einrichtung für zwei Cembali (BWV 1080/18₁₋₂ mit frei hinzugefügter vierter Stimme) als gültige Fassung in den Druck aufzunehmen gedachte. Das ist nun gänzlich unwahrscheinlich geworden, nachdem Wiemer zeigen konnte, daß der Stich von Rectus- und Inversus-Form der dreistimmigen Spiegelfuge in die erste bzw. zweite Herstellungsphase fallen, die beide noch unter Bachs Regie standen, während die Bearbeitung für zwei Cembali zur Gruppe der erst postum gestochenen Sätze gehört. Man wird also davon auszugehen haben, daß Bach die dreistimmige Grundversion, wenn auch vielleicht nicht als einzige, so doch als primäre Fassung von Contrapunctus 13 zur Veröffentlichung im Hauptkorpus des Werkes vorgesehen hat.

Dies veranlaßte Wiemer zu einer spezielleren Aussage über die Wiedergabe: „Tonumfang und Stimmführung sind so angelegt, daß das gesamte Werk (die zweiklavierige Fassung von Contrapunctus 13 wurde von Bach nicht aufgenommen!) [hier schließt sich eine Anmerkung über den erwähnten Irrtum Husmanns hinsichtlich der beiden Versionen der dreistimmigen Spiegelfuge an] mit zwei Händen auf dem Klavier spielbar ist. Die Spiegelfugen, insbesondere die vierstimmige, führen an drei oder vier Stellen an die Grenze der Ausführbarkeit. Wenn die Spannweite der Hand zur Bewältigung der Dezimen (Contrapunctus 12, Takt 14, 20, 24, 44) nicht ausreicht, ist leichtes Nachschlagen ein legitimer Behelf.“¹⁰

Hier setzen unsere Überlegungen an. Denn Wiemers Schritt von der (sehen wir einmal von den noch strittigen Detailproblemen ab) eindeutigen Beantwortung der Frage nach der Werkordnung zu einer ebenso eindeutigen Beantwortung der Ausführungsfrage ist – dies wird zu zeigen sein – übereilt. Er läßt eine gewisse

⁷ Wiemer, a. a. O., S. 58.

⁸ Vgl. Fußnote 4. – Husmann wies auch bereits auf die notationsgeschichtliche Tradition hin, in der die „Kunst der Fuge“ als Partiturdruk steht. Diese Tradition, in der sich die Intentionen „Kompositionslehre“ und „tasteninstrumentale Ausführung“ widerspruchsfrei verbinden, ist heute noch genauer überblickbar; vgl. neuerdings D. Charlton, Art. „Score“ in: *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6. Aufl., London 1980, Bd. 17, bes. S. 62 u. 63a.

⁹ Im Interesse einer einfachen Zitierweise benutzen wir für die – im Erstdruck nicht mehr numerierte – dreistimmige Spiegelfuge die Bezeichnung „Contrapunctus 13“, die ihr mit großer Wahrscheinlichkeit von Bach zugeordnet war.

¹⁰ Wiemer, a. a. O., S. 57.

Tendenz erkennen, das Problem der klanglichen Realisierung der Spiegelfugen – in Wirklichkeit wohl das komplizierteste Besetzungsproblem der „Kunst der Fuge“ – im Interesse einer gleichsam reibungslosen zyklischen Ausführbarkeit beiseite zu schieben, anstatt es zu lösen.

Die Absicht der folgenden Ausführungen ist es, zunächst die spieltechnischen Probleme der Spiegelfugen zu erörtern und sie insbesondere in ihrem Zusammenhang mit der speziellen satztechnischen Aufgabenstellung dieser Stücke zu sehen (I), des weiteren die Folgerungen zu bedenken, die sich aus der Sonderstellung der Spiegelfugen für den zyklischen Charakter der „Kunst der Fuge“ ergeben (II).

1. Die Spiegelfugen und ihr Verhältnis zum Klaviersatz

Die Spiegelfugen überschreiten an einer Reihe von Stellen (nicht nur „drei oder vier“) die Grenzen der klavieristischen Ausführbarkeit, die Bach in allen übrigen Stücken der „Kunst der Fuge“ (ausgenommen den Orgelpunktschluß von Contrapunctus 6) strikt einhält. Diese Feststellung, die übrigens nicht neu ist (immerhin bildete die Erwähnung der vierstimmigen Spiegelfuge die einzige Konkretisierung von Wolfgang Graesers Behauptung von der generellen Unspielbarkeit des Werkes auf dem Klavier¹¹), läßt sich am schlagendsten durch den Hinweis auf die Dezimengriffe belegen, die bei Ausführung mit zwei Händen gefordert wären (obwohl sich die Ausführungsschwierigkeiten nicht auf diese Griffe beschränken); sie finden sich in folgenden Takten (in Klammern stehende Taktzahlen beziehen sich auf solche Dezimengriffe, bei denen nicht beide Töne gleichzeitig anzuschlagen sind):

Contrapunctus 12: T. 14, (15), (20), 24, (25), 26, (43), 44, (52);

Contrapunctus 13, Rectus-Form: T. 9, (20), 21, 48, 58, 59, (62);

Contrapunctus 13, Inversus-Form: T. 20, (37), (41), 42, 44, (59).

Bachs Klaviersatz für zwei Hände kennt solche Griffanforderungen nicht.¹² Sogar das sechsstimmige Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“ verlangt Dezimengriffe in keinem Falle und Nonengriffe selten (dabei aber nie in gleichzeitigem Anschlag).

Ist gegenüber den Griffschwierigkeiten der Spiegelfugen arpeggiertes Anschlagen zu weiter Griffe ein „legitimer Behelf“? Es könnte ein solcher dann sein, wenn die Griffprobleme ihrerseits Zufälligkeiten wären, d. h. Randerscheinungen in Stücken, die sich hinsichtlich ihrer Stimmführung und deren klavieristischer Realisierung im großen und ganzen ebenso verhalten wie die Mehrzahl der Sätze der „Kunst der Fuge“. Das ist aber keineswegs der Fall. Vielmehr ist die aufführungstechnische Sonderstellung der Spiegelfugen aufs engste mit ihrer kompositionstechnischen Sonderstellung verbunden. Um dies zu zeigen, ist es erforderlich, den Zusammenhang zwischen Stimmführung und Spiegelung – zwar nicht vollständig, aber doch in einer gewissen Detailliertheit – darzustellen.

Wir beginnen mit Contrapunctus 12, der vierstimmigen Spiegelfuge. Als allge-

¹¹ Graeser, a. a. O., S. 37.

¹² Zu den wenigen Ausnahmen von dieser Regel vgl. Husmann, a. a. O., S. 7 f.

meine Verfahrensregel erkennen wir die Spiegelung des Tonikadreiklangs um seine Terz als Achse: f bleibt f, d und a beantworten sich wechselweise, und entsprechend gestalten sich die Beantwortungsverhältnisse für die übrigen Töne, wobei grundsätzlich chromatische Alterationen freigestellt sind. Harmonisch bleibt die Tonika nach der Spiegelung Tonika, das gleiche gilt für den verminderten Septimenakkord cis e g b; die Stufen II und VII, III und VI sowie IV und V entsprechen sich gegenseitig. Für alle vier Stimmen herrscht ein einheitliches Spiegelungssystem hinsichtlich der Tonhöhen, das sich in folgendem Schema veranschaulichen läßt (R und I bedeuten Rectus und Inversus; die Stimmen des Satzes sind von oben nach unten durchnummeriert):

The image shows two musical staves, labeled 'R' (top) and 'I' (bottom). The top staff 'R' contains a sequence of notes with four brackets labeled 1, 2, 3, and 4 spanning across it. The bottom staff 'I' contains a mirrored sequence of notes, also with four brackets labeled 1, 2, 3, and 4. The brackets in the bottom staff are positioned such that they mirror the intervals of the top staff, illustrating the 'Spiegelung' (mirroring) concept described in the text.

Von den Einschränkungen, denen sich der Komponist bei der Erfindung einer Spiegelfuge zu unterwerfen hat, um satztechnische Richtigkeit beider Versionen zu sichern, ist die gravierendste der Verzicht auf Sekunden und Septimen als Vorhaltsdissonanzen;¹³ die korrekte Auflösung durch Sekundschritt nach unten in der einen Version ist nur bei unkorrekter Auflösung nach oben in der anderen Version zu erzielen. Die Vorhaltsdissonanz ist eins der charakteristischsten Stimmführungselemente der polyphonen Musik. Sie bewirkt rhythmisch – wenn nach traditioneller Regel als vorbereitete Synkopensdissonanz behandelt – einen Wechsel von Stau und Weiterfließen, melodisch eine Nuancierung der Töne nach ihrer linearen Wertigkeit, harmonisch eine Bereicherung der Klangformen und eine Verdeutlichung von kadenziellen Strebetendenzen.¹⁴

Es erscheint nun teils wie eine Kompensation für den Verzicht auf die Vorhaltsdissonanz und für die damit verbundene Einbuße an Expressivität und klanglicher Differenzierung, teils als eine zwangsläufige Folge des fehlenden Dissonanz-„Staus“, wenn Bach in *Contrapunctus 12* die Linienführung der Stimmen in klangeräumlicher Hinsicht besonders weiträumig und expansiv ge-

¹³ Ausgenommen von dieser Regel sind nur kleinere Notenwerte; so treten im Inversus von *Contrapunctus 12* in T. 7, 12 und 16 (es handelt sich um Parallelstellen) Viertelnoten als aufwärts geführte Sekunddissonanzen auf, und in *Contrapunctus 13* sind einige Male dissonierende Triolenachtel nach oben aufgelöst.

¹⁴ Was Graeser vom Eindruck her als „von allen irdischen Schlacken gereinigt[e]“ Harmonik beschrieb (a. a. O., S. 55), hat seine satztechnische Seite zu einem wesentlichen Teil im Fehlen von Vorhaltsbildungen mit ihrem Wechsel von Spannung und Auflösung.

staltet, wie schon in T. 5–7 an dem raschen Durchmessen der None im Anschluß an den ersten Themeneinsatz zu sehen ist.

Diese lineare Freizügigkeit führte auf der einen Seite zu ungewöhnlich vielen Stimmkreuzungen (in 23 von den 56 Takten des Stückes finden sich Durchbrechungen der normalen Stimmenanordnung), auf der anderen Seite zu ungewöhnlich großen Stimmabständen – beides Satzeigentümlichkeiten, die die Grenzen eines manualiter zu bewältigenden Klaviersatzes überschreiten.

Das Spiegelungsprinzip führt noch zu einem weiteren Problem, dessen Lösung Schwierigkeiten für die klavieristische Spielbarkeit mit sich brachte. Es läßt sich an T. 24 f. demonstrieren. Im Original ist die Stelle für einen Klavieristen nicht ausführbar. Das Griffproblem hätte Bach in der Rectus-Form lösen können durch Höherlegung des Alt es von der 2. Note von T. 24 bis zum Ende von T. 25:



Terzenparallelen in hoher Lage mit großer Distanz zum Tenor sind bei gelegentlichem Vorkommen klanglich tolerierbar; Bach vermeidet sie auch in der „Kunst der Fuge“ nicht (vgl. etwa Contrapunctus 10, T. 16 f., 87 f. sowie zahlreiche andere Stellen). Bildet man jedoch von dieser „korrigierten“ Fassung die Spiegelung, so werden die Terzenparallelen in der zweigestrichenen Oktave zu solchen in der großen Oktave, deren klangliche Wirkung bekanntlich äußerst ungünstig ist:



Um solche und ähnliche Wirkungen zu vermeiden, hatte Bach darauf zu achten, in der Rectus-Version Sopran und Alt in höheren Lagen auf Distanz voneinander zu halten. (Und in der Tat haben die Töne des Soprans von e“ an aufwärts keine Intervalle unter sich, die kleiner sind als eine Sexte – mit der einzigen Ausnahme der Quinte a‘–e“ auf dem ersten Achtel von T. 41.)

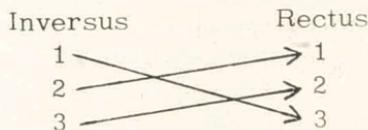
Diese Rücksicht führte insgesamt zu einer Ausnutzung des von C bis b“ reichenden Tonraumes, mit der Contrapunctus 12 innerhalb des Werkes eine Sonderstellung einnimmt. Normalerweise ist in den vierstimmigen Sätzen der „Kunst der Fuge“ der Ton, der in einem Stück am häufigsten angeschlagen

wird, a' , also die Tonikaquinte bzw. der Dominantgrundton in der eingestrichenen Oktave. In der Rectus-Form von Contrapunctus 12¹⁵ ist es dagegen der Ton d' , der das Maximum von Anschlägen auf sich vereinigt; so liegt in der Inversus-Form die größte Klangdichte nur eine Quarte tiefer, auf a , und nicht eine Duodezime tiefer, auf d – was bei normaler Stimmenbehandlung der Fall gewesen wäre und den Klang in unerwünschter Weise verdunkelt hätte.

Damit ist – neben dem oben beobachteten allgemeinen linearen Expansionsdrang der Stimmen – eine zweite Ursache dafür greifbar geworden, daß die Altstimme des Rectus sich nach der Mittellage des Tonbereichs zu orientiert, was sowohl zu Stimmkreuzungen mit dem Tenor als auch zu großem Abstand zum Sopran führen kann.

Lenken wir die Betrachtung auf Contrapunctus 13, die dreistimmige Spiegelstufe, so stellen wir zunächst fest, daß sie mit Contrapunctus 12 das allgemeine Prinzip der Spiegelung des Tonikadreiklangs um seine Terz – mit all den beschriebenen melodischen und harmonischen Folgerungen – teilt.¹⁶

Anders als Contrapunctus 12 verhält sich jedoch Contrapunctus 13 hinsichtlich der Entsprechung der Oktavlagen. Während Contrapunctus 12 nach einem einheitlichen Beantwortungssystem für alle Stimmen um die Achse b/c' gespiegelt wird, so daß alle Stimmenabstände gleichbleiben (die Verzerrungen durch chromatische Alteration nicht gerechnet), verwendet Contrapunctus 13 für die Beantwortung jeder Stimme des Inversus¹⁷ eine andere Symmetrieachse: Es ist für die erste Stimme f' , für die 2. Stimme b'/c'' , für die 3. Stimme b/c' . Auf diese Weise verändern die Stimmen ihre Lagenverhältnisse zueinander wie folgt:



¹⁵ Die Rectus-Form steht in der synoptischen Anordnung des Autographs an oberer Stelle und ist auch, wie an den Details der Akzidentiensetzung zu erkennen ist, im Kompositionsprozeß die ursprüngliche.

¹⁶ Dabei führt in Contrapunctus 13 die Alterationsfreiheit besonders im Stufenpaar II/VII zu vielfältigen Spiegelungsverhältnissen; so finden wir als korrespondierende Akkordpaare C-Dur und e-Moll (T. 42, 53), C-Dur und Es-Dur (T. 30), c-Moll und E-Dur (T. 37) sowie c-Moll und e-Moll (T. 25).

¹⁷ Über die Zuordnung der Termini „Rectus“ und „Inversus“ zu den beiden Formen von Contrapunctus 13 hat sich in der Literatur kein einheitlicher Sprachgebrauch herausgebildet, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß in jeder der Satzversionen das Thema in beiden Richtungsformen annähernd gleich häufig vorkommt (die eingangs exponierte Form fünfmal, die gegenläufige sechsmal). (Über die komplizierten Bewandnisse hinsichtlich der Satzüberschriften sowie der Stellung der Sätze im Autograph und im Erstdruck vgl. Wiemer, a. a. O., S. 32 ff., sowie die Tabelle bei Dürr, a. a. O., S. 156.) Im vorliegenden Zusammenhang werden die Termini „Rectus“ und „Inversus“ nach Maßgabe der jeweils eröffnenden Themenform gebraucht. Zu beachten ist dabei, daß im Kompositionsprozeß der Inversus dem Rectus voranging; dies ist aus der Stellung der

Die genauen Entsprechungen sind aus dem folgenden Schema abzulesen (Ableitungsverhältnisse sind durch gleiche Strichart – durchgezogen, gestrichelt, punktiert – gekennzeichnet):

Bachs Beweggrund dafür, diese besondere Art der Spiegelung anzuwenden, kann man einmal in dem allgemeinen Prinzip der fortschreitenden Komplizierung und Differenzierung sehen, das ja in *Contrapunctus 13* auch durch die Verwendung von Normal- und Umkehrungsform des Themas in jeder der beiden Versionen zur Wirkung kommt. Ein anderer Grund könnte die Scheu davor gewesen sein, das Stück in der Rectus-Form in eine allzu tiefe Lage geraten zu lassen. Denn so gut die figurativen Elemente, mit denen das Urthema variativ umgebildet ist (Triolen und Akkordbrechungen), in hoher Diskantlage zur Wirkung kommen, so wenig paßt zu ihnen die Lage in der großen Oktave, die sich in der Rectus-Form ergäbe, wenn das Spiegelungsschema von *Contrapunctus 12* auch hier angewendet würde. So wählte Bach die Mitte des Systems (b/c') nur für die nicht sehr tief liegende dritte Stimme des Inversus, die im Rectus zur Mittelstimme wird; die beiden anderen Stimmen werden durch die höher angesetzten Symmetrieachsen zu relativ hoch liegenden Außenstimmen.¹⁸

Die Umschichtungsverhältnisse bei der Spiegelung führen dazu, daß es keine Stimme gibt, die nur als Mittelstimme zu fungieren hätte und deren Verlauf deshalb stellenweise auf die Funktion einer harmonischen Füllstimme reduziert

beiden Satzversionen im wiederum synoptisch angeordneten Autograph abzulesen (Inversus über Rectus) sowie an Details der Satztechnik (man vergleiche etwa die Harmoniefolge der Takte 13–17 in beiden Versionen).

¹⁸ Daß im Rectus die sonst von Bach eingehaltene Obergrenze des Cembalo-Umfangs (d⁴) überschritten wird – es kommt an zwei Stellen der Ton e⁴ vor –, hat nur im Mittelsatz des Tripelkonzerts a-Moll BWV 1044 eine Parallele. Zu den damit verbundenen Problemen vgl. Husmann, a. a. O., S. 25; A. Dürr, *Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken*, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, hrsg. von Th. Kohlhaase und V. Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 84 u. 86 f.

werden könnte. Das hat wiederum Folgen für die klavieristische Spielbarkeit. Denn wenn die Mittelstimme des Inversus linear so selbständig durchgebildet sein muß, daß sie auch als Oberstimme des Rectus tauglich ist, so ist dies eine Anforderung, die Konzessionen an manuelle Notwendigkeiten verbietet. Der Zwang zu stimmiger Durcharbeitung ohne Abstriche im Verein mit der raumgreifenden Themenversion (Oktavsprung!) führt konsequenterweise zu einer Dreistimmigkeit, bei der vielfach die Mittelstimme von beiden Außenstimmen um eine Dezime oder mehr entfernt liegt.

Die vorstehenden Erörterungen dürften gezeigt haben, daß das besondere Verhältnis der beiden Spiegelfugen zum Klaviersatz sich mit einer gewissen Logik aus der kontrapunktischen Aufgabenstellung ergibt. Es wäre sicherlich falsch zu sagen daß es sich mit automatischer Notwendigkeit ergibt; es besteht keine Veranlassung, daran zu zweifeln, daß Bach imstande gewesen wäre, allen kritischen Stellen eine Wendung zu geben, die sie innerhalb des Bereichs des für zwei Hände Spielbaren beläßt. Doch scheint es Bachs Prinzip zu sein, besondere kontrapunktische Probleme nicht in der Weise zu bewältigen, daß das Ergebnis die Aufgabenstellung vergessen läßt, sondern so, daß deren Spezifisches in der Lösung demonstriert wird.¹⁹ So wird man hier einen Sinn darin sehen, daß das besondere Verhältnis der Spiegelfugen zum musikalischen Raum sich in einer besonderen Stimmlagenkonstellation äußert, die spieltechnisch die Grenzen des Klaviersatzes für zwei Hände überschreitet.

Contrapunctus 12 und 13 der „Kunst der Fuge“ sind die einzigen Sätze Bachs mit konsequent durchgeführter Spiegelung, so daß direkte Vergleichsbeispiele nicht zur Verfügung stehen. Die Gigue der 6. Englischen Suite entwickelt zwar die zweite Reprise aus der ersten auch in einem Spiegelungsverfahren, doch wird dabei mit Freiheiten verschiedener Art gearbeitet. (Die Anlage dieses Satzes ist von Ulrich Siegele eingehend analysiert worden.²⁰)

Macht man sich die Logik dieses Verhältnisses klar, so fällt von hier aus auch ein Licht auf die Frage der „legitimen Behelfe“ bei der Ausführung der Spiegelfugen. Behelfe lassen sich gewiß finden. Im Resultat noch erfreulicher als „leichtes Nachschlagen“ dürfte die Verwendung des Pedals auf der Orgel oder dem Pedalcembalo sein oder beim pedallosen Instrument die Delegierung von Baßtönen oder -phrasen an den Notenumwender (André Raison empfahl 1688 für gewisse Fälle dreihändiges Spiel „avec vn amy“²¹). Mit solchen praktischen Ad-hoc-Lösungen, die im Einzelfall ihre Berechtigung haben mögen, ist aber nicht die Frage nach Bachs eigenen Intentionen für die Ausführung der Spiegelfugen beantwortet. Was diese Frage anbetrifft, wird man kaum umhinkönnen, Bachs Einrichtung von Contrapunctus 13 für zwei Cembali als authentische

¹⁹ Der Verfasser versuchte, dies für die Goldberg-Variationen zu zeigen (*Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk*, AfMw 32, 1975, S. 253).

²⁰ U. Siegele, *Die musiktheoretische Lehre einer Bachschen Gigue*, AfMw 17, 1960, S. 152 bis 167.

²¹ Vorrede zum (ersten) *Livre d'orgue*, zitiert nach S. Diederich, *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts – Beziehungen zwischen Orgelbau und Orgelkomposition im Zeitalter Ludwigs XIV.*, Kassel 1975, S. 66.

Antwort anzusehen. Die *raison d'être* dieser beiden Sätze, die zur Rectus- und Inversus-Form der dreistimmigen Grundfassung eine jeweils andere, nicht in die Spiegelung einbezogene Ergänzungsstimme hinzufügen, liegt ganz offensichtlich nicht im Kontrapunktischen. Ihre Funktion ist vielmehr, die dreistimmige Spiegelfuge spielbar zu machen, genauer gesagt: sie in eine bündige Spielform zu bringen, bei der „unorthodoxe“ Behelfe wie Nachschlagen, Pedalaus-hilfe oder Dreihändigspiel nicht nötig sind. Daß diese Funktion an die zweiklavierige Fassung übertragen ist, besagt zugleich, daß Contrapunctus 13 in der dreistimmigen Grundfassung eine solche Spielform nicht hat.

In Contrapunctus 13 und BWV 1080/18 sind also die beiden Arten von Regularität, die in den übrigen Sätzen der „Kunst der Fuge“ zusammenfallen, in zwei Fassungen auseinandergelegt. Die dreistimmige Fassung prägt die kontrapunktische Idee rein aus, hat aber keine reguläre Spielform. Die vierstimmige Fassung hat eine im Sinne der Kompositionsidee „Spiegelfuge“ funktionslose, also die Idee verunklarende Zusatzstimme, dafür ist sie aber in einer normalen Spielform klanglich realisierbar; sie ist die „praktische“ Ergänzung zum – *cum grano salis* – „theoretischen“ Contrapunctus 13.

Diese Auffassung vom Verhältnis der beiden Versionen wäre haltlos, wenn Bach – was Wolfgang Wiemer anzunehmen scheint²² – die Einrichtung für zwei Cembali als eine Art Privatfassung geschrieben hätte, die von der Publikation ausgeschlossen bleiben sollte. Das ist jedoch aus dem Quellenbefund nicht zu beweisen. Zwar gehört die Bearbeitung BWV 1080/18 zu den erst postum gestochenen Stücken, doch dies gilt ebenso für die Quadrupelfuge. Die innere Wahrscheinlichkeit dürfte eher dafür sprechen, daß Bach die Einrichtung für zwei Cembali im Anschluß an die Quadrupelfuge als Anhang zu veröffentlichen gedachte.

Daß die zweiklavierige Version eine Funktion im Ganzen des Werkes hat, dafür spricht nicht nur ihr Verhältnis zur Grundfassung Contrapunctus 13, sondern auch die Tatsache, daß sie diejenige Ausführung *expressis verbis* fixiert, die auch für das Schwesterstück, die vierstimmige Spiegelfuge Contrapunctus 12, die einzige schlüssige Spielweise ist. (Contrapunctus 12 gehört – dies sei am Rande bemerkt – zu den Stücken, deren Stimmlagenstruktur sich mit der These von einer primären Spielbestimmung der „Kunst der Fuge“ für Instrumentalensemble am schwersten in Einklang bringen läßt; man vergleiche die Umfänge der Stimmen anhand des Beispiels auf S. 107). Schon Heinrich Rietsch hat bemerkt: „Bei der vierstimmigen Spiegelfuge, die ebenfalls für einen Spieler nicht gut ausführbar ist, lag bei ihren vier Stimmen keine Notwendigkeit zu besonderer Bearbeitung vor, Sopran und Baß, Alt und Tenor [Zusatz W. B.: richtiger wohl: Sopran und Tenor, Alt und Baß] ergeben je eine Klavierstimme.“²³ Husmann hat diese Auffassung von der Spielbestimmung der Spiegelfugen aufgegriffen und sie mit der Großarchitektur der „Kunst der Fuge“ in der Weise verknüpft gesehen, daß die beiden in der kontrapunktischen Aufgabenstellung verwandten Gruppen der Gegenfugen und der Spiegelfugen

²² Wiemer, a. a. O., S. 57 („Die zweiklavierige Fassung von Contrapunctus 13 wurde von Bach nicht aufgenommen!“).

²³ Rietsch, a. a. O., S. 8.

durch ihre besondere Spielform (pedaliter bzw. für zwei Cembali) sich aus dem im übrigen von einem Spieler manualiter darstellbaren Opus herausheben.²⁴

Husmanns Auffassung bedarf, so scheint es nach den vorangehenden Erwägungen, nur insofern der Modifizierung, als Contrapunctus 13 nicht durch die Version für zwei Cembali verdrängt zu denken ist, sondern vielmehr beide Versionen in einem Alternativverhältnis nebeneinander stehenbleiben müssen; welche Fassung „gültig“ ist, ist nicht generell bestimmbar, sondern ergibt sich aus der Wahl des Blickpunktes. Die besondere Spielbestimmung der Gruppe der Spiegelfugen – und dies vor allem sollte hier gezeigt werden – ist im Kern mit ihrer besonderen kontrapunktischen Anlage verbunden; die Überschreitung des normalen Manualiter-Klaviersatzes ist eine andere Seite der Überschreitung des normalen, mit eindeutigen, unumkehrbaren Tonraumverhältnissen rechnenden kontrapunktischen Satzes.

Gern wüßte man, welche Folge von Erwägungen in der Entstehungsgeschichte der „Kunst der Fuge“ zu einer spieltechnischen Sonderstellung einiger Stücke geführt hat. Naheliegende Fragen in dieser Hinsicht sind etwa, ob das spezielle Verhältnis der Spiegelfugen zum Klaviersatz im voraus geplant war, oder ob sich seine Notwendigkeit (und damit die Notwendigkeit einer Zweitfassung von Contrapunctus 13) erst im Zuge der Ausarbeitung ergab; ob die Spiegelfugen in der Reihenfolge (vierstimmig – dreistimmig) entstanden sind, in der sie sowohl im Autograph als auch im Erstdruck stehen; ob die Schlußtakete von Contrapunctus 6 (T. 74–79) zur ersten Konzeption des Stückes gehören, oder ob sie ein nachträglicher Zusatz sind (wie ihn Bach in ähnlicher Weise später am Ende von Contrapunctus 1 anbrachte), der vielleicht im Zusammenhang mit der Konzeption der Spiegelfugen stehen könnte. Da das Autograph im Hauptteil eine Reinschrift ist,²⁵ dürfte es schwerlich gelingen, aus ihm Aufschlüsse über solche Fragen der Werkgenese zu gewinnen.

II. Die „Kunst der Fuge“ als zyklisches Werk

Die Frage nach der instrumentalen Besetzung der „Kunst der Fuge“ ist untrennbar verbunden mit der Frage nach ihrer Eigenschaft als Zyklus. Denn geht man von dem Instrumentarium „Cembalo manualiter“ als Grundbesetzung, „Pedalcembalo“ bzw. „zwei Cembali manualiter“ als gelegentliche Sonderbesetzungen aus, dann sind damit für eine zyklische Gesamtwiedergabe Bedingungen gegeben, die fundamentalen Anforderungen an einen ökonomischen und wirkungsvollen Einsatz von Instrumenten und Spielern widersprechen, wie sie uns sonst in Bachs zyklischen Instrumentalwerken begegnen. Ein Spieler ist durchgehend beschäftigt; er käme mit einem pedallosten Cembalo aus, wenn nicht in einem Stück in den Schlußtakteten Pedalgebrauch zwingend nötig wäre (in den beiden benachbarten Stücken ist er dann aus Analogiegründen naheliegend). Ein zweiter Spieler tritt bei den Spiegelfugen in Aktion, hat sich aber dann wieder zurückzuziehen, um dem Hauptspieler die Kanons und die Quardrupelfuge allein zu überlassen.

²⁴ Husmann, a. a. O., S. 24 ff. (unsere Referierung ist etwas vereinfacht).

²⁵ Zum Berliner Autograph der „Kunst der Fuge“ vgl. neuerdings: C. Wolff, *Zur Entstehungsgeschichte von Bachs „Kunst der Fuge“*, in: *Bachwoche Ansbach 1981 – Offizieller Almanach*, S. 77–88.

Eine ähnliche Mißlichkeit kennen wir sonst nur im „Musikalischen Opfer“. Wenn das von Bach intendierte Instrumentarium für dieses Werk, wie Christoph Wolff wahrscheinlich gemacht hat,²⁶ aus der Triosonatenbesetzung (Traversflöte, Violine, Continuo-Gruppe) und einer zweiten Violine besteht, so befindet sich die letztere in einer entsprechenden Situation wie das zweite Cembalo in der „Kunst der Fuge“: Unentbehrlich ist sie nur in dem Kanon mit der Beischrift „a 2 Violini in unisono“; und auch ihre mögliche Beteiligung am Vortrag anderer, ad libitum zu besetzender Kanons ändert nichts Wesentliches an ihrer marginalen Rolle.

Nun ist unstreitig das „Musikalische Opfer“ als Ensemble von Einzelstücken nicht ein Zyklus, sondern eine Sammlung (die übrigens ein zyklisches Werk im strengen Sinne, nämlich die Triosonate, in sich enthält). Zu fragen ist allerdings, ob die für eine zyklische Wiedergabe problematische originale Besetzung der „Kunst der Fuge“ nicht eine Eigenschaft ist, die darauf hindeutet, daß auch dieses Werk mehr den Sammelwerken als den zyklischen Werken Bachs zugehört.

In der Tat ist der zyklische Charakter der „Kunst der Fuge“ auch aus anderen Gründen bestritten worden, am nachdrücklichsten wohl von Rudolf Stephan, der sich zu dieser Frage wie folgt äußerte:

„Die Zusammenstellung mehrerer gleichartiger, d. h. der gleichen Gattung angehörender Werke, war zur Zeit Bachs eine gute Tradition. Eine derartige Zusammenstellung ergab aber niemals einen Zyklus, sondern stets nur eine Sammlung. . . Die Kunst der Fuge. . . ist, so wie sie uns vorliegt, auch ein Sammelwerk, wohl von der Art des dritten Teils der Klavierübung, niemals aber ein in sich geschlossener Zyklus. Allenfalls ein Gradus ad parnassum; es gibt eben schon für Bach mehrere Wege zum Parnas der Tonsetzkunst, und so ist es nicht weiter verwunderlich, daß er die Kunst der Fuge nicht als zyklisches Werk konzipiert hat. Er hat es vielmehr mindestens einmal umdisponiert. Die Ordnungsprinzipien bleiben musikalisch abstrakt – sie müssen einem idealen Lehrgang der Fugenkomposition entsprechen – und bleiben deshalb wohl auch bis zuletzt nicht genau fixiert. Die Herausgeber der ersten Drucke, Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurg, beide wirkliche Spezialisten auf diesem Gebiet, konnten die Disposition der Sammlung bereits nicht mehr genau erkennen und rekonstruieren. Hätte es sich um einen musikalischen Zyklus gehandelt, hätten sie schon gewußt, in welcher Reihenfolge die Fugen stehen müssen. Bach hätte sie dann gewiß bereits in eine solche Ordnung gebracht gehabt, wenn er sie nicht schon gleich im Blick auf eine solche Ordnung hin komponiert hätte.“²⁷

Die Argumente Stephans sind von unterschiedlichem Gewicht. Was zunächst die Frage betrifft, ob Bach für den Druck eine endgültige Reihenfolge festgelegt hat, so haben die philologischen Forschungen der Zwischenzeit, die im New Yorker *Seminar Report* und in Wolfgang Wiemers Buch vorgelegt wurden, eine positive Antwort gegeben. Und aus der Unsicherheit sogar der wirklichen Spezialisten²⁸ (die ja übrigens nicht so groß war, wie zuweilen angenommen) ließe sich strenggenommen nur folgern, daß die zyklische Ordnung keinem traditionellen Formtypus entsprach, den man auf die vorliegenden Einzelsätze

²⁶ NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 116 ff.

²⁷ R. Stephan, *J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus*, BJ 1973, S. 40.

²⁸ Als Hauptverantwortlichen neben Carl Philipp Emanuel Bach nimmt Wolff (*Zur Entstehungsgeschichte* . . . a. a. O., S. 77) Johann Friedrich Agricola an.

hätte anwenden können, nicht aber, daß es eine zyklische Ordnung gar nicht gibt. Schwer akzeptabel ist schließlich auch die Ansicht, daß eine Umdisponierung, wie sie Bach in der „Kunst der Fuge“ vornahm, zwar zu einer Fugensammlung mit lehrhafter Bestimmung passe, nicht aber zu einem Zyklus. Denn zunächst darf nicht außer acht gelassen werden, daß die Satzumstellung nicht auf der Basis eines gleichbleibenden Bestandes erfolgte, sondern mit der Revision von schon vorhandenen und der Neukomposition von weiteren Einzelsätzen verbunden war; und überdies könnte man auch umgekehrt argumentieren, daß gerade die Umdisponierung von einer besonders intensiven Bemühung um die zyklische Werkgestalt zeugt.

Das gravierendste von Stephans Argumenten gegen den Zyklus-Charakter der „Kunst der Fuge“ dürfte in dem Hinweis auf die Gleichartigkeit der Einzelstücke innerhalb des Werkes liegen, die die „Kunst der Fuge“ zu einer Fugensammlung zu machen scheint, die hinsichtlich ihrer inneren Kohärenz in Analogie zum III. Teil der „Klavierübung“ zu sehen ist. Man kann hier natürlich sofort einwenden, daß bei diesem Vergleich das gemeinsame Grundthema aller Stücke der „Kunst der Fuge“ vernachlässigt ist. Dennoch bleibt die Tatsache bestehen, daß eine Folge von Fugen auf wesentliche Merkmale, die ein Instrumentalwerk der Bach-Zeit als Zyklus konstituieren, verzichten muß. Um hier zu einem deutlicheren Urteil zu gelangen, empfiehlt es sich, einige Erwägungen über den Begriff des Zyklischen in der Instrumentalmusik Bachs einzuschalten.

*

Exkurs: Stufen des Zyklischen in Bachs Instrumentalmusik vor 1740

Wir gehen dabei von einem Kernbereich von Gattungen aus, deren zyklische Eigenschaft außer Zweifel stehen dürfte: Sonate und Konzert. Die Abschnitte, die Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*²⁹ diesen Gattungen widmet (XVIII. Hauptstück), beschreiben die einzelnen Sätze von Sonate und Konzert überhaupt nur sub specie ihrer Zugehörigkeit zum mehrsätzigen Werk. Aus der Zusammenschau von Bachs Praxis und den Angaben von Quantz lassen sich folgende Prinzipien der Zyklusbildung ableiten:

1. Der Zyklus besteht aus einer kleinen Zahl von Einzelsätzen (drei beim Konzert, vier bei der Sonate, soweit sie nicht den dreisätzigen Konzertgrundriß übernimmt).
2. Die Einzelsätze sind Individualisierungen von Kompositionstypen, deren Art und Aufeinanderfolge gattungstypisch sind; die Prinzipien, auf denen der zyklische Zusammenhang beruht, lassen sich für die Gattung allgemein, ohne Bezugnahme auf die Konkretisierung im Einzelwerk, beschreiben.³⁰ (Die Individualisierungen der Typen sind allerdings in einem gut komponierten Zyklus – auch das ist bei Quantz reflektiert – nicht unabhängig voneinander.)

²⁹ Berlin 1752; Faksimile-Nachdruck der 3. Aufl. Breslau 1789, hrsg. von H.-P. Schmitz, Kassel 1953 (*Documenta musicologica* I/2), S. 294 ff.

³⁰ Vgl. die Ausführungen bei Quantz, a. a. O.

3. Der Zyklus ist als Spielfolge gedacht; er kann und soll als Ganzes und in seinen Teilen beim Auditorium zum Verständnis und zur Wirkung kommen. Dies setzt der zeitlichen Ausdehnung eine Grenze, die Quantz in § 40 des XVIII. Hauptstückes für das Konzert genau zu quantifizieren versucht: „Um auch bey einem Concert eine proportionirliche Länge zu beobachten; kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten, und der letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt: so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden.“³¹ Damit ist ein zeitliches Maß gegeben, das in Bachs Zyklen zwar nicht strikt eingehalten wird, als Norm aber sehr wohl erkennbar bleibt.

Eine weitere Instrumentalgattung, die Bach in einer größeren Zahl von Werken ausgeprägt hat und deren zyklischer Charakter im Prinzip feststehen dürfte, ist die Klaviersuite. Die Gesamtlänge eines Werkes dieser Gattung hält sich etwa in den von Sonate und Konzert abgesteckten Grenzen; doch ist der zeitliche Rahmen hier meist von einer größeren – nicht genau fixierten – Zahl von Einzelsätzen ausgefüllt, die gleiche Tonart haben und sich auch formal durch ihren Aufbau aus zwei Reprisen ähneln. Die Reihung der Satztypen ist dabei weniger normiert als in Konzert und Sonate. Die Folge der vier traditionellen Kernsätze wird einerseits durch Einfügung weiterer Binnensätze erweitert, was der zyklischen Form einen Einschlag von lockerer Reihung gibt. (Dies charakterisiert die „Französischen Suiten“, deren relativ lose zyklische Anlage mit manchen Alternativen aus Alfred Dürres Vorwort und Kritischem Bericht zu NBA V/8 zu ersehen ist.) Andererseits festigt Bach – dies geschieht in den „Englischen Suiten“ und den Partiten – den Zusammenhalt der Suite durch eine Rahmenbildung, die sich aus der Voranstellung eines umfangreichen freien Eingangssatzes und der kontrapunktisch dichten Ausgestaltung der schließenden Gigue ergibt.

Rudolf Stephan hat in seiner oben zitierten Arbeit mit Recht auf die im Vergleich zu Konzert und Sonate losere Verbindung der Suitensätze zum Ganzen hingewiesen, die sich einmal am Titel des I. Teils der Clavierübung ablesen läßt (nicht von „Suiten“ ist die Rede, sondern von „Präludien, Allemanden“ usw.), zum andern an der Tatsache, daß in der Überlieferung auch einzelne Sätze von Suiten begegnen. Und wenn Forkel über den I. Teil der Clavierübung schreibt: „Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen“³², so dürfte der Ausdruck „Stücke“ doch wohl „Sätze“ meinen und nicht „Suiten“ („einige von sechs“ wäre eine ungewöhnliche Ausdrucksweise). Ein Unterschied in den Ausführungsvoraussetzungen darf in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden, nämlich derjenige zwischen Ensemblermusik und solistischer Musik. Eine Ensemblermusik erfordert Stimmenherstellung, Verabredung, Proben; sie ist deshalb eo ipso viel mehr auf geschlossene Werkdarbietung gerichtet als das Spiel eines Solisten. Dieser bedarf des aufgezeichneten Textes nicht in jedem Falle; das Spielen kompo-

³¹ Ebenda, S. 300.

³² J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802), hrsg. von J. Müller-Blattau, Kassel 1950, S. 66.

nierter Musik und „das Fantasieren, oder das Spielen aus eigener Erfindung“³³ stehen in der Bach-Zeit noch gleichberechtigt nebeneinander. Aufzeichnungen von Tastenmusik sind deshalb nicht in dem Maße wie Vokal- und Instrumentalstimmen „Aufführungsmaterial“; sie dienen in großem Umfang als Exempla für eigene Erfindung (die Vorworte der Inventionen und Sinfonien Bachs sowie des „Orgelbüchleins“ zeigen dies noch). Und wird aus Noten gespielt, so ist jederzeit eine freie Behandlung des Textes möglich: Variierung, Kürzung, Verlängerung, Kombination mit eigener Erfindung. Aufgrund dieses Verhältnisses zwischen Notentext und erklingender Musik haben die solistischen Gattungen ihrer Natur nach ein anderes Verhältnis zum musikalischen Zyklus.

Dies bestätigt sich, wenn wir uns dem dritten hier zu besprechenden und ebenfalls im Bereich der solistischen Musik beheimateten Zyklentypus zuwenden: der Variationenreihe, die uns im Werk Bachs als Aria mit Variationen und als Choralpartita begegnet.³⁴

Die zyklischen Eigenschaften verändern sich hier noch einmal in der gleichen Richtung wie beim Übergehen von Konzert und Sonate zur Suite: Die Einzelsätze sind einander noch ähnlicher, die Ordnungsprinzipien sind noch schwächer ausgeprägt. Denn einerseits ist durch den gemeinsamen Bezug auf einen Modellsatz bzw. einen Cantus firmus zwischen den Sätzen einer Variationenreihe ein stärkeres Band geknüpft, als es zwischen denen einer Sonate, eines Konzerts oder einer Suite besteht. Andererseits kennt die Variationenreihe keine a priori feststehende Abfolge von Satztypen; eine generalisierende Beschreibung kann im wesentlichen nur auf die Gesetze von Abwechslung und Steigerung verweisen.³⁵ Des weiteren gibt es für die Variationenreihe generell keine auch nur annähernd festgelegte Satzzahl; und auch im Blick auf ein gegebenes Einzelwerk wird nur selten zwingend zu erweisen sein, daß es nicht ohne Sinnverlust auch gekürzt oder erweitert werden könnte.

Bachs Interesse an der Komposition von Variationenreihen im Sinne der Gattungstradition konzentriert sich auf seine frühe Schaffenszeit. Auf dem Gebiet der Aria-Variationen ist das einzige vollendet vorliegende Werk die „Aria variata“ in a-Moll BWV 989, deren Entstehung wohl in die frühe Weimarer Zeit fällt³⁶ (die im ersten, 1722 angelegten Klavierbüchlein für Anna Magda-

³³ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758; Faksimile-Nachdruck, hrsg. von H. J. Moser, Kassel 1953 (*Documenta musicologica* I/4), S. 625.

³⁴ Außerhalb der Betrachtung bleiben dabei die Ostinato-Formen (Passacaglia und Chaconne). Ihre Kompositionstechnik ist zwar auch die der Variation; da jedoch die Baßmodelle von Passacaglia und Chaconne unabgeschlossen und kürzer als Variationenthemen sind, entstehen hier vierteilige Sätze, nicht aber viersätzigige Zyklen.

³⁵ Gewisse Gesetzmäßigkeiten in der Typenfolge von Variationenreihen lassen sich nur innerhalb von Komponisten-Opera und geschichtlich eng begrenzten Traditionen feststellen. Beispiele aus dem Barock sind etwa die Magnificat-Bearbeitungen von Heinrich Scheidemann, denen eine nur wenig variable viersätzigige Folge von Choralbearbeitungstypen zugrunde liegt, oder die deutschen Variationensuiten des frühen 17. Jahrhunderts. Für die spätere Zeit könnte an die Gepflogenheit Mozarts erinnert werden, seine Klaviervariationen mit einem Adagio-Satz und einem Allegro-Satz mit veränderter Taktart zu beschließen.

³⁶ Freundliche Auskunft von H. Eichberg (Tübingen) aufgrund seiner unveröffentlichten

lena Bach stehende „Air“ in c-Moll BWV 991 blieb Fragment). Ebenfalls in die frühen Weimarer Jahre dürfte der Orgelzyklus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ BWV 768 gehören, mit dem Bach zum letztenmal den Typus der Choralpartita in der Nachfolge Pachelbels und Böhms ausprägte. (Für die Choralpartiten BWV 766 und 767 wird noch wesentlich frühere Entstehung angenommen.)

Das Schwinden des Interesses an der Variationenform steht in chronologischer und wohl auch innerer Nähe zu Bachs stilistischer Neuorientierung um 1713/14. Die intensive Beschäftigung mit dem italienischen Solokonzert Vivaldischer Prägung und die dadurch gewonnenen kompositorischen Mittel zur Anlage umfangreicher Instrumentalsätze mögen zu einer gewissen Distanzierung von dem offenen, weitgehend auf Addition von einander ähnlichen Einzelsätzen beruhenden Formprinzip der Variationenreihe geführt haben. Forkels Mitteilung, Bach habe vor den Goldberg-Variationen die Komposition von Aria-Variationen, „der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten“,³⁷ scheint etwas Ähnliches zu meinen.

Wie immer man die Motivation zum Aufgeben der Variationenform beurteilen mag: Als Faktum ist deutlich, daß in Bachs Werk seit etwa 1714 bis in die 1730er Jahre die nahezu allein herrschenden Gattungen der zyklischen Instrumentalkomposition Konzert, Sonate und Suite sind, jene Gattungen also, bei denen zyklischer Zusammenhang durch eine (innerhalb einer gewissen Variationsbreite) festgelegte Folge von Satztypen gesichert ist und die Hauptaufmerksamkeit des Komponisten sich der individuellen Ausprägung dieser Typen im Einzelwerk zuwenden kann.

Mit den vorangehenden Erörterungen ist keine vollständige Aufreihung aller bei Bach vorkommenden Typen instrumentaler Zyklenbildung gegeben; doch dürften mit Konzert, Sonate, Suite und Variation die Grundformen zyklischen Gestaltens erfaßt sein. Wenn von der häufigsten der zusammengesetzten Instrumentalformen Bachs, der Verbindung von Präludium und Fuge, nicht die Rede war, so deshalb, weil hier doch wohl neben dem einsätzigen Stück und dem drei und mehr Sätze umfassenden Zyklus eine eigene Spezies vorliegt. (Auf eine Erörterung dieser Frage darf in diesem Zusammenhang wohl verzichtet werden. Der Sprachgebrauch scheint die Sonderstellung von Präludium und Fuge zu bestätigen: Man pflegt von der zweiteiligen Kombination nicht als von einer zyklischen Form zu sprechen; für das Ganze von Präludium und Fuge gibt es keinen übergreifenden Titel, und die beiden Bestandteile nennt man üblicherweise nicht „Sätze“.)

*

Bevor wir uns zur „Kunst der Fuge“ zurückwenden, empfiehlt es sich, einen Blick auf jenes Werk zu werfen, das die Reihe der monothematischen Konzeptionen aus Bachs letztem Lebensjahrzehnt eröffnet: die Goldberg-Variationen. Daß Bach hier den jahrzehntelang gemiedenen Werktypus der Aria-Variationen wieder aufgreift, muß nach dem oben Gesagten zunächst verwundern. Doch scheint es, daß gerade diejenigen Eigenschaften, die früher – wie wir vermuteten – Bach diesem Zyklentypus entfremdet hatten, unter anderen Voraussetzungen – d. h. für neuartige Intentionen in bezug auf den instrumentalen

Dissertation J. S. Bach – Einzelstehende Suiten, Sonaten, Variationen und Capricci für Klavier, Untersuchungen zur Überlieferung und Edition (Tübingen 1973).

³⁷ Forkel, a. a. O., S. 67 f.

Zyklus – zu Tugenden werden konnten. Da nämlich die zyklische Anordnung nicht durch Gattungsregeln vorgegeben war, bot sich die Möglichkeit, jenen werkindividuellen Bauplan aufzustellen, mit dem die Goldberg-Variationen sowohl die Tradition der Aria-Variation als auch die des zyklischen Instrumentalwerks allgemein transzendieren. Diesem Bauplan liegen folgende Prinzipien zugrunde³⁸: 1. eine durchgehende „Rhythmisierung“ der dreißig Variationen in zehn in sich nach Zeitmaß, Bewegungscharakter, kontrapunktischer Dichte usw. differenzierte Gruppen von je drei Variationen, 2. die progressive Anordnung der jeweils an dritter Stelle dieser Gruppe stehenden Kanons nach wachsendem Imitationsintervall (Einklang bis None; statt des Dezimenkanons steht das Quodlibet), 3. die Eröffnung der zweiten Werkhälfte mit einer Französischen Overtüre, 4. axialsymmetrische Satzentsprechungen, von denen die Wiederholung der Aria am Schluß die deutlichste ist.

Von diesen Formungsmitteln kann nur dem ersten, der Rhythmisierung in Dreiergruppen, eine direkt wahrnehmbare Gliederungskraft, vergleichbar mit derjenigen von Konzert, Sonate und Suite, zugeschrieben werden. Die anderen Ordnungsprinzipien entziehen sich mehr oder weniger stark der Hörbarkeit. Für die Architektur wichtige kontrapunktische Beziehungen sind z. T. wegen der Entfernung zwischen den korrespondierenden Sätzen schwer wahrnehmbar, z. T. werden sie durch vordergründige Charakteristika wie Tongeschlecht und Tempo überlagert, die ihrerseits ohne architektonische Funktion sind. Und nicht zu vergessen ist die Spieldauer des Werkes, die schon ohne Wiederholungen etwa 45 Minuten beträgt und damit die üblichen Dimensionen eines instrumentalen Zyklus weit überschreitet.

Rudolf Stephan stellte in seiner oben zitierten Arbeit die Goldberg-Variationen als Zyklus im eigentlichen Sinne dem „Dritten Teil der Klavierübung“ gegenüber. Dem letzteren Werk liege „eine überlegte, aber musikalisch abstrakt bleibende Ordnung zugrunde“, weshalb es als einē Sammlung anzusprechen sei. „Erst die Goldberg-Variationen . . . sind dagegen, wie man weiß, ein ganz und gar durchgegliederter musikalischer Zyklus. Sie sind ein geschlossenes Werk, eine musikalische Einheit.“³⁹ Dem ist nicht zu widersprechen. Doch sollte man nicht übersehen, daß hier mit einem im Vergleich zu Konzert, Sonate und Suite modifizierten Zyklusbegriff operiert werden muß. In der Tat hat Bach in den Goldberg-Variationen musikalische Einheit auskomponiert, doch sind zur Verwirklichung dieser Einheit teilweise auch „abstrakt bleibende“ Mittel eingesetzt, d. h. solche, die sich der direkten, hörenden Wahrnehmung nur schwer erschließen. Ob die Goldberg-Variationen überhaupt im Blick auf eine zyklische Darbietung konzipiert sind, darf man demnach wohl bezweifeln. Forkel spricht in seinem Bericht über die Entstehung des Werkes mit einer gewissen Selbstverständlichkeit davon, daß die Variationen einzeln gespielt werden konnten („Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen“⁴⁰).

Die Einsicht in die Notwendigkeit, bei der Beschreibung der Goldberg-Variationen mit einem modifizierten Zyklusbegriff zu arbeiten, erleichtert es, die spe-

³⁸ Dazu ausführlicher die in Fußnote 19 genannte Arbeit des Verf.

³⁹ Stephan, a. a. O., S. 47.

⁴⁰ Forkel, a. a. O., S. 68.

zifische Art der Beziehung zwischen Einzelsatz und Gesamtwerk in der „Kunst der Fuge“ zu charakterisieren, ohne den Begriff des Zyklus preiszugeben.

Zugunsten von Stephans Sammlungshypothese läßt sich anführen, daß die Zusammenstellung von Fugen zu einem Werk in der Tradition der Instrumentalmusik mehr an Sammlungen als an Zyklen anzuknüpfen scheint. Indessen: wäre die „Kunst der Fuge“ eine Sammlung wie der „Dritte Teil der Klavierübung“, dann müßten ihre Einzelstücke ohne Kenntnis des Werkzusammenhanges verständlich sein (wie ja die einzelnen Choralbearbeitungen der „Klavierübung“ es in der Tat sind). Das ist aber nicht durchweg der Fall. Einige Tatsachen seien genannt, die dies ohne analytischen Aufwand zeigen können:

In den Contrapunten 3 und 12 sind jeweils mehrere Versionen des Grundthemas verwendet – ein Verfahren, das in einzeln stehenden Fugen bei Bach unüblich ist;

Contrapunctus 3 beginnt mit dem Comes statt des Dux; in Contrapunctus 9 (Doppelfuge) erscheint das zweite Thema nur mit dem ersten kombiniert, was dadurch sinnvoll wird, daß es als Hauptthema des Gesamtwerkes bereits bekannt ist;

in der handschriftlichen Frühfassung öffnete sich die letzte der drei einfachen Fugen (Contrapunctus 2 der Druckfassung) mit einem Halbschluß zur ersten Gegenfuge (Contrapunctus 5 der Druckfassung).

Darüber hinaus erhält vieles einzelne durch Bezüge innerhalb des Gesamtwerkes ein Plus an Sinnfülle: Man denke an die gemeinsame thematische Substanz der beiden Tripelfugen und an die BACH-Thematik in Contrapunctus 11 und in der Quadrupelfuge.

All dies – und eine eingehende Analyse hätte vieles hinzuzufügen – sind kompositorische Maßnahmen, die der „Kunst der Fuge“ zyklische Eigenschaften verleihen.⁴¹ Diese Maßnahmen gehen mehr oder weniger direkt von der monothematischen Anlage des Werkes aus, die sich damit nicht nur als ein äußeres Band einer Fugensammlung erweist,⁴² sondern als Ausgangspunkt zyklischer Gestaltung. Dabei ist noch nicht einmal von der Anordnung der Fugen gesprochen, die in ihrer Kombination von Spiegelsymmetrie und Progression dem Gesamtwerk etwas von der Sinnhaltigkeit ähnlich geformter Vokalwerke Bachs mitzuteilen scheint.⁴³

Betrachten wir die „Kunst der Fuge“ von der Komposition her als zyklisches Werk, so müssen wir nun freilich einschränkend sagen: Es ist ein Zyklus, dessen Höranforderungen jenseits dessen stehen, was die Bach-Zeit in der Instrumentalmusik als unmittelbar verständlichen Spielzyklus kannte. Die Beziehungen zwischen den Sätzen, die den zyklischen Inhalt des Werkes ausmachen, erschließen sich zu einem Teil erst dem Studium, und die Spieldauer beträgt

⁴¹ Schon Ph. Spitta gelangte durch Beobachtung solcher Zusammenhänge zu der Ansicht: „Dieses letzte Werk Bachs ist im Grunde nur eine einzige Riesenfuge . . .“ (Spitta II, S. 682).

⁴² Daß Gemeinsamkeit des Themas keine ausreichende Bedingung für den Zykluscharakter einer Satzfolge ist, kann man aus J. U. Steigleders Serie von Choralbearbeitungen über „Vater unser im Himmelreich“ (1627) ersehen, desgleichen – worauf Spitta schon hinwies (II, S. 682) – aus R. Schumanns „Sechs Fugen über den Namen BACH“ op. 60.

⁴³ Vgl. dazu Breig, a. a. O., S. 262 ff.

mit etwa anderthalb Stunden ein Vielfaches der Norm für die Ausdehnung von Instrumentalwerken. Beide Eigenschaften teilt die „Kunst der Fuge“ mit den Goldberg-Variationen. Gewiß ist die Distanz zu den traditionellen Spielzyklen in der „Kunst der Fuge“ noch größer geworden als in den Goldberg-Variationen. Denn erstens knüpfen diese direkt an einen herkömmlichen Zyklentypus an, während ein Zyklus von Fugen über ein Thema nur noch in übertragenem Sinne als „Variationen im Großen“⁴⁴ zu bezeichnen ist; zweitens stellt eine Serie von Stücken von komplizierter kontrapunktischer Faktur noch größere Anforderungen an das Hörverständnis als eine Variationenreihe; zudem läßt sich die Ausführungsdauer nicht wie bei den Goldberg-Variationen durch Verzicht auf Wiederholungen reduzieren. Doch das sind quantitative Unterschiede. Weder für die Goldberg-Variationen noch für die „Kunst der Fuge“ sind wir berechtigt anzunehmen, daß Bach daran dachte, sie einem Auditorium der Art, wie er es etwa in den Leipziger Collegium-musicum-Aufführungen vor sich hatte, als geschlossene Zyklen zu präsentieren.

Von hier gesehen, verliert auch die Besetzung der Spiegelfugen mit zwei Cembali ihr Befremdliches. So selbstverständlich es für Bach war, in Aufführungszyklen das gewählte Instrumentarium ökonomisch einzusetzen,⁴⁵ so wenig brauchte auf diesen Punkt Rücksicht genommen zu werden in einem Werk, das auf eine Gesamtauführung nicht berechnet war. Besetzungsmäßig verhält sich die „Kunst der Fuge“ ähnlich wie der „Dritte Teil der Klavierübung“: In beiden Werken sind mehrere Besetzungsvarianten tasteninstrumentaler Ausführung kombiniert, die sich unter dem Oberbegriff „Claviermusik“ zusammenfassen lassen.

Will man den beiden instrumentalen Großwerken aus Bachs Spätzeit die Begriffe „Zyklus“ und „Sammlung“ zuordnen, so ist nach allem Gesagten die Grenze nicht zwischen den Goldberg-Variationen als Zyklus und der „Kunst der Fuge“ als Sammlung zu ziehen. Sie verläuft vielmehr innerhalb beider Werke. Sie sind komponierte Zyklen, aber – vom Usus der Bach-Zeit her gesehen – keine Aufführungszyklen. (Daß eine in dieser Weise differenzierende Betrachtung von Bachschen Formarchitekturen auch sonst gelegentlich angemessen ist, zeigt ein vergleichender Blick auf das Weihnachts-Oratorium: Seine musikalische Gestalt ist unbestreitbar von zyklischen Momenten mitbestimmt,⁴⁶ obwohl die gottesdienstliche Aufführung sich über sechs Feiertage von Weihnachten bis Epiphania erstreckte.)

⁴⁴ Forkel, a. a. O., S. 69. – Das zitierte Epitheton Forkels geht – worauf H.-J. Schulze den Verfasser freundlicherweise aufmerksam machte – wahrscheinlich auf einen Passus des von J. A. P. Schulz und J. Ph. Kirnberger verfaßten Artikels „Veränderungen, Variationen“ in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (Teil II, Leipzig 1774) zurück (vgl. Dok III, S. 215).

⁴⁵ Dies ließe sich etwa am Einfluß der verschiedenartigen Besetzungen der Brandenburgischen Konzerte auf die Werkstrukturen zeigen. Einen besonders markanten Fall stellt das 1. Brandenburgische Konzert dar, in dem die Solovioline, die eigentlich nur in dem nachkomponierten 3. Satz nötig ist, durch nachträgliche Eingriffe in die Frühfassung auch in den Sätzen 1 und 2 beschäftigt wurde.

⁴⁶ Vgl. A. Dürr, *Bach – Weihnachts-Oratorium BWV 248*, München 1967 (Meisterwerke der Musik, H. 8), S. 40 f.

Von hier aus fällt auch ein Licht auf das Problem der modernen Aufführungen der „Kunst der Fuge“, zu dem abschließend noch einige Gedanken geäußert werden sollen.

Bachs „Kunst der Fuge“ dürfte das einzige Werk der Musikgeschichte sein, das auch heute die Mehrzahl der Hörer in einem Klanggewand erreicht, an das der Komponist nicht gedacht hat, nämlich in der Ausführung durch Melodieinstrument-Ensemble.⁴⁷ Hier ist eine Entscheidung der Musikpraxis gegen die Musikwissenschaft – oder vielleicht besser: an der Musikwissenschaft vorbei – gefallen. Wolfgang Graesers Behauptung von der Unspielbarkeit der „Kunst der Fuge“ auf dem Klavier war schwach fundiert und wurde bereits 1926 von Heinrich Rietsch überzeugend widerlegt. Die These, daß die „Kunst der Fuge“ von ihrem Komponisten für Ensemblebesetzung geschrieben wurde, hat in der musikwissenschaftlichen Diskussion sowohl vor als auch nach Graeser überhaupt nur eine periphere Rolle gespielt. Die für die Praxis entscheidende Weichenstellung war die Aufführung von Graesers Bearbeitung für großes Orchester am 26. Juni 1927. Daß diese Aufführung in der Leipziger Thomaskirche und unter Leitung des Thomaskantors Karl Straube stattfand, mußte ihr für die musikalische Öffentlichkeit den Rang einer ex cathedra gesprochenen Aussage über das Werk verleihen. Zwar wurde die Graesersche Orchestrierung seit den 1930er Jahren durch andere Instrumentierungen verdrängt, doch blieben Ensembleaufführungen (besonders für Kammerorchester) gegenüber den Tasteninstrument-Wiedergaben bis in die Gegenwart in der Überzahl.⁴⁸ (Erst seit den letzten Jahren beginnen die Cembalo- und Orgelaufführungen einen größeren Anteil einzunehmen.)

Daß sich die „Kunst der Fuge“ in der Aufführungspraxis so nachhaltig mit dem Medium Orchester (bzw. Kammerorchester) verbinden konnte, hat aber wohl auch einen Grund, der in der Sache selbst liegt. Die Leipziger Aufführung von 1927 eröffnete ja nicht nur die Geschichte der Orchesteraufführungen der „Kunst der Fuge“, sondern die der Gesamtaufführungen des Werkes überhaupt (jedenfalls soweit sie für eine größere Öffentlichkeit bemerkbar wurden). Daß Gesamtaufführungen der „Kunst der Fuge“ Resonanz beim Publikum fanden, war vielleicht erst in einer Zeit möglich, in der die Sinfonien von Bruckner und Mahler in den Konzertsälen heimisch geworden waren und neue Maßstäbe für die möglichen Dimensionen eines Instrumentalwerkes gesetzt hatten. Gewiß ist es kein Zufall, daß diese Ausdehnung der Werkdimensionen in der Sinfonik und nicht in der Kammermusik stattfand, denn der äußere Umfang solcher musikalischer Großarchitekturen bedarf der Nuancierfähigkeit des Orchesters in Farbe und Stärke – sowohl aus der Sicht des Komponisten als auch aus der des Hörers, dessen Aufnahmefähigkeit wachgehalten werden will.

Und so mag auch für die Rezeption der „Kunst der Fuge“ anfangs die orchestrale Einkleidung eine Hilfe gewesen sein, da sie dem mit dem Werk unver-

⁴⁷ Dabei sollen die Mutationen, die die einzelnen Instrumentengattungen seit der Bachzeit erfahren haben, außer Betracht bleiben.

⁴⁸ Vgl. den Aufführungskatalog bei W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge – Mythen des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 42–45), S. 657–839.

trauten Publikum eine richtigere Orientierung über die (äußere und innere) Größe des Zyklus vermitteln konnte, als es – damals – eine Aufführung auf dem Cembalo vermocht hätte. Und auch die Bearbeitungen für Kammerorchester, an die die Fassung für großes Orchester bald die Vorherrschaft abgeben mußte, verfügen über mehr Möglichkeiten der Gliederung und Akzentuierung im großen sowie der Gestaltung des Stimmengewebes im kleinen als das Tasteninstrument. So gewiß diese Instrumentierungen keine einfachen Realisierungen des Bachschen Notentextes sind, sondern Bearbeitungen, die der Kenner sogar als partielle Verfälschungen empfinden mag: Es waren jedenfalls diese Versionen, die die „Kunst der Fuge“ „konzertfähig“ machten und einem großen Hörerkreis den Zugang zu ihr vermittelten.

Demgegenüber konnte es nur von geringer Wirkung sein, wenn Heinrich Husmann seinen Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1938 mit dem Satz beschloß: „Möchten diese Darlegungen dazu dienen, die ‚Kunst der Fuge‘ wieder in den Raum zu stellen, in den sie gehört, – in die Stube des verständnisvollen Musikliebhabers und auf das Pult des in sich gewandten Organisten.“⁴⁹ Angesichts solcher Konsequenzen historischer Erkenntnisse für die Gegenwart mag es den Praktikern gar nicht ratsam erschienen sein, den Dialog mit der Wissenschaft zu suchen; denn Kammerorchesterdirigenten und -spieler konnten davon nichts anderes erwarten, als daß der Wissenschaftler ihnen verbieten würde, das zu tun, was sie mit Enthusiasmus taten und was die Hörer mit ebensolchem Enthusiasmus aufnahmen.

Husmanns Mahnung, zur vermutlichen Aufführungspraxis der Bach-Zeit zurückzukehren, war nicht nur zur Folgenlosigkeit verurteilt, sondern stellte strenggenommen auch eine Kompetenzüberschreitung des Historikers dar. Sie konnte zu ihrer Zeit, als die Musikwissenschaft daran gewöhnt war, in Fragen der „alten Musik“ unmittelbar für eine im allgemeinen puristisch gesinnte Praxis zu arbeiten, kaum als solche bemerkt werden. Heute jedoch, da die Bearbeitungen von Spätwerken Bachs durch Anton Webern (Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“) und Igor Strawinsky („Kanonische Veränderungen“) bereits Klassizität erlangt haben und Contrapunctus 1 aus der „Kunst der Fuge“ in verfremdenden Bearbeitungen von Gerd Zacher und Dieter Schnebel zu hören ist, dürfte es leichter sein, ein Bewußtsein davon zu haben, daß Erkenntnisse darüber, „wie es war“, bei der Entscheidung über die Art der Wiedergabe von älterer Musik zwar als ein notwendiger, aber nicht als der einzige maßgebliche Faktor zu gelten haben. Da vergangene Aufführungsumstände ohnehin nicht wiederherstellbar sind (und wären sie es, so fehlte immer noch der „authentische“ Hörer), so muß es der jeweiligen Gegenwart überlassen bleiben, in welchen „Raum“ sie historische Kunstwerke stellen will. Fällt dabei für die „Kunst der Fuge“ die Entscheidung für eine geschlossene Aufführung in Form einer Konzertveranstaltung, so kann diese Entscheidung für sich in Anspruch nehmen, daß sie einen komponierten zyklischen Werkzusammenhang hörbar macht. (Die Legitimation einer solchen Aufführungsweise kann um so weniger zweifelhaft sein, als auch Opera von eindeutigem Sammlungs-Charakter, wie z. B. das Wohltemperierte Klavier, die Brandenburgischen Konzerte

⁴⁹ Husmann, a. a. O., S. 61.

oder der „Dritte Teil der Klavierübung“, vielfach in sog. „zyklischen Gesamtauführungen“ erklingen, wobei sich aus der Wahrnehmung des Kontextes durchaus ein Gewinn an Hörerfahrung für das Einzelstück ergeben kann.)

Eine zyklische Gesamtwiedergabe der „Kunst der Fuge“ führt – wie gezeigt: notwendigerweise – zu besetzungsmäßigen Schwierigkeiten. Die von Bach allem Anschein nach gemeinte Ausführung des Großteiles des Werkes durch ein Cembalo und der Spiegelfugen durch zwei Cembali ist mit dem Problem der ungleichmäßigen Beteiligung der beiden Spieler belastet. (Paradoxerweise läßt sich heute die authentische Besetzung am zwanglosesten in der unauthentischsten Wiedergabesituation, nämlich der Schallplattenaufnahme, realisieren.) Eine paritätische Aufteilung der Spieleranteile schmälert dagegen die Möglichkeit zu einer Wiedergabe aus einer einheitlichen interpretatorischen Intention heraus. Die Einrichtung für instrumentales Ensemble schließlich ermöglicht den ökonomischen Einsatz der gewählten Mittel und entspricht am ehesten der „Konzert“-Situation, entfernt sich aber zwangsläufig von Bachs Besetzungsententionen.

Welche Lösung der Praktiker wählt, wird ihm der Historiker weder vorschreiben können noch wollen; schöpferische Auseinandersetzung mit dem Werk durch den Interpreten und die Empfänglichkeit des Hörenden werden hier maßgebliche Instanzen bleiben. (Und vielleicht ist sogar dem Hörer, der sich mit dem Werk möglichst vielseitig vertraut machen will, mit einem gewissen Maß an aufführungspraktischem Pluralismus nicht einmal schlecht gedient.) Eins aber darf vom Interpreten der „Kunst der Fuge“ heute gewiß gefordert werden: daß er sich mit dem Stand der Forschung vertraut macht und die Schritte, die von der Werküberlieferung und ihrem historischen Kontext zu seiner eigenen Interpretation hinführen, mit vollem Bewußtsein tut. Die „Kunst der Fuge“ ist ein Werk, das in erster Linie der „Musici“ bedarf, d. h. jener, von denen die berühmte Sentenz des Guido von Arezzo (im Unterschied zu den „Cantores“, die tun, was sie nicht verstehen) sagt: „... illi sciunt, quae componit Musica“.⁵⁰

⁵⁰ Vgl. dazu neuerdings E. Reimer, *Musicus und Cantor – Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks*, AfMw 35, 1978, S. 1 ff. (speziell S. 15 f.).