

«... aus dem Stegereif in die Feder dictiret»

Irreführende Werbung mit Spätfolgen bei der postumen Veröffentlichung von J.S.Bachs «Kunst der Fuge»

von Christian Brückner

erschienen in:

JURISPRUDENZ UND MUSIK
Festgabe für Felix H. Thomann
herausgegeben von Oscar Olano

S. 1-25

Hinweis: Die Seitenumbrüche der elektronischen Version weichen von denjenigen der Druckversion teilweise ab. Für das Zitieren von Seitenzahlen ist auf die Druckversion abzustellen.

Verlag Schulthess Juristische Medien AG, Zürich, 2016

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7255-7461-2

Abkürzungsverzeichnis

BJ	Bach-Jahrbuch
BWV	Bachwerkeverzeichnis
LO	Orgelchoräle der Leipziger Originalhandschrift
NBA	Neue Bach-Ausgabe

Literaturverzeichnis

Die hier aufgeführten Arbeiten werden nur mit den Verfassernamen zitiert.

- BACH-JAHRBUCH, hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1904 ff.
- BERGEL, ERICH, Bachs letzte Fuge - Die «Kunst der Fuge» - ein zyklisches Werk - Entstehungsgeschichte - Erstausgabe - Ordnungsprinzipien, Bonn 1985.
- BÜSING, OTFRIED, Hatte Nottebohm recht? - Überlegungen zur Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge, in: BJ 2015, S. 193-204.
- BUTLER, GREGORY G., Ordering Problems in J.S.Bach's Art of Fugue Resolved, in: Musical Quarterly 96 1983, S. 44-61 (zitiert: BUTLER, Ordering Problems).
- BUTLER, GREGORY G., Scribes, Engravers, and Notational Styles: The Final Disposition of Bach's Art of the Fugue, in: About Bach, hrsg. von Gregory G. Butler, George B. Stauffer und Mary Dalton Greer, Urbana/Chicago 2008, S. 111-124 (zitiert: BUTLER, Final Disposition).
- DADELSEN, GEORG VON, Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs, Trossingen 1958.
- DANIEL, THOMAS, Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus «Die Kunst der Fuge», Köln 2010.
- DIRKSEN, PETER, Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach, Wilhelmshaven 1994.
- EGGEBRECHT, HANS HEINRICH, Bachs Kunst der Fuge - Erscheinung und Deutung, München/Zürich 1984, 4. Auflage 1998.
- EIDAM KLAUS, Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach, München 1999.
- FORKEL, JOHANN NIKLAUS, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802.
- GÖNCZ, ZOLTAN, On the Philosophical and Theological Background of The Art of Fugue; Lanhan/Toronto/Plymouth UK 2013.
- GRAESER, WOLFGANG, Bachs «Kunst der Fuge», in BJ 1924, S. 1-104 (zitiert: Graeser, «Kunst der Fuge»).

- GRAESER, WOLFGANG, Joh. Seb. Bachs «Kunst der Fuge», in: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26.-29. September 1924, Leipzig 1925, S. 151-152 (zitiert: Graeser, Kongressbericht).
- HINDERMANN WALTER F., «... nach Mass, Zahl und Gewicht», in: Schweizer musikpädagogische Blätter (Beihefte zum Mitteilungsblatt des Schweizerischen musikpädagogischen Verbandes) 75, Zürich 1987, S. 18-28.
- HOFMANN, KLAUS, Kritischer Bericht zu NBA Bd. VIII/2, Die Kunst der Fuge, Kassel/Basel/London 1996 (zitiert: HOFMANN, Kritischer Bericht).
- HOFMANN, KLAUS, Zur Echtheitskritik in der Bach-Forschung, Versuch einer Bestandesaufnahme, in: Bach oder nicht Bach? Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004, hrsg. von Reinmar Emans und Martin Geck, Dortmund 2009, S. 71-90 (zitiert: HOFMANN, Echtheitskritik).
- HOKE, HANS GUNTER, Zu Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge», Begleittext zur Faksimile-Ausgabe, herausgegeben vom Bach-Archiv, Leipzig 1974.
- HUSMANN, HEINRICH, Die «Kunst der Fuge» als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung, in: BJ 1938, S. 1-61.
- KLEBER, WOLFGANG, Bachs Kunst der Fuge, WKleber@t-online.de (besucht am 1.2.2016).
- KLOTZ, HANS, Kritischer Bericht zu NBA Bd. IV/2, Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift, Kassel/Basel/London 1957, unveränderte 2. Auflage 1987.
- KLUGE-KAHN, HERTA, Johann Sebastian Bach - Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk, Wolfenbüttel und Zürich 1985.
- KOBAYASHI, YOSHITAKE, Zur Chronologie der Spätwerke Bachs, BJ 1988, S. 7-72.
- KOLNEDER, WALTER, Die Kunst der Fuge - Mythen des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1977.
- KRANEMANN, DETLEV, Johann Sebastian Bachs Krankheit und Todesursache - Versuch einer Deutung, BJ 1990, S. 59 f.
- LEAHY, ANNE, J.S.Bach's «Leipzig» Chorale Preludes - Music, Text, Theology, Lanham/Toronto/Plymouth UK 2011.
- NEUE BACH-AUSGABE, hrsg. 1954-2007 vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig.
- NOTTEBOHM, GUSTAV, J.S.Bach's letzte Fuge, in: Die Musikwelt, Berlin 1880/81, hrsg. von Max Goldstein, Nr. 20 und 21, S. 232-236 und 244-246; hier zitiert gemäss Nachdruck bei DANIEL, THOMAS, Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus «Die Kunst der Fuge», Köln 2010, S. 99-111.
- SACKMANN, DOMINIK, Die Kunst der Fuge, in: Bachs Klavier- und Orgelwerke, Hrsg. von Siegbert Rampe, Laaber (2008), Teilband II, S. 1008-1042.

- SCHLEUNING, PETER, Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge» - Ideologien - Entstehung - Analyse, Kassel 1993.
- SCHMIEDER, WOLFGANG, Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs - Wiesbaden, 1. Aufl. 1950, 2. Aufl. 1990.
- SCHWEITZER, ALBERT, Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1908; Neudruck 1957.
- SPITTA, PHILIPP, Johann Sebastian Bach, Bd. 1 Leipzig 1873, Bd. 2 Leipzig 1879.
- STINSON, RUSSELL, J.S.Bach's Great Eighteen Organ Chorales, Oxford 2001.
- WILHELMI, THOMAS, Bachs Bibliothek - Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuss, BJ 1979, S. 107-129 (zitiert: WILHELMI, Bibliothek).
- WILHELMI, THOMAS, Carl Philipp Emanuel Bachs «Avertissement» über den Druck der Kunst der Fuge, BJ 1992, S. 101-105 (zitiert: WILHELMI, «Avertissement»).
- WOLFF, CHRISTOPH, Johann Sebastian Bach, 5. Aufl. Frankfurt a.M. 2014 (zitiert: WOLFF, Bach-Biographie).
- WOLFF, CHRISTOPH, Johann Sebastian Bachs «Sterbechoral»: Kritische Fragen zu einem Mythos. - In: Mendel-Festschrift, S. 283-297, Kassel 1974 (zitiert: WOLFF, Sterbechoral).
- WOLFF, CHRISTOPH, The Last Fugue: Unfinished? - In: Seminar Report (Leitung Christoph Wolff): Bach's Art of the Fugue, S. 71-77, in: Current Musicology, Nr. 19, 1975, hier zitiert nach der Neuauflage in CHRISTOPH WOLFF, Bach, Essays on His Life and Music, Cambridge und London 1991, S. 259-281 (zitiert: WOLFF, Last Fugue).
- ZERASCHI, HELMUT, Bach und der Okulist Taylor, BJ 1956, S. 52-64

«... aus dem Stegereif in die Feder dictiret»

Irreführende Werbung mit Spätfolgen bei der postumen Veröffentlichung von J.S.Bachs «Kunst der Fuge»

von Christian Brückner, Basel¹

¹ Prof. Dr. iur., Rechtsanwalt und Notar, LL.M. (Harvard 1972), dipl. Organist (SMPV 1962), ehem. Delegierter für wissenschaftliche Integrität der Akademien Schweiz. - Der Verfasser ist gleich wie der Jubilar ein Bach-Begeisterter und hat mit ihm unter anderem alle Flötensonaten von Bach gespielt. - Der Verfasser dankt Herrn Prof. Dr. Dominik Sackmann, Basel/Zürich, für die grosse Hilfe und die wertvollen Anregungen zur vorliegenden Studie.

Die vorliegende Studie geht den Gründen für *Bachs Arbeitsabbruch an der «Kunst der Fuge»* nach, ferner der *Darstellung dieses Arbeitsabbruchs* anlässlich der postumen Veröffentlichung des Werkes. Diese Darstellung war *irreführend*. Auf den Verkauf des Werkes wirkte sich das kaum aus, wurde langfristig aber geschichtsmächtig, indem eine hagiographisch gefärbte und bis heute nachwirkende Idealvorstellung von Bachs letzter Lebensphase geprägt wurde.

1. Werbeaussagen beim Erstdruck der «Kunst der Fuge»

Johann Sebastian Bach (1685-1750, hienach: Bach) war von 1723 bis zu seinem Tod Thomaskantor in Leipzig. In seinem letzten Lebensjahrzehnt schuf er eine Reihe von Fugen und Kanons in d-moll über ein einziges Hauptthema (in einzelnen dieser Werke verarbeitete er auch weitere Themen). Diese Stücke wurden nach Bachs Tod unter der Bezeichnung «Kunst der Fuge» (KF²) veröffentlicht³. Die Herausgeber des Erstdrucks von 1751 - vermutlich einzelne Söhne Bachs unter der Federführung von Carl Philipp Emanuel⁴ - liessen folgenden Vermerk auf die Rückseite des Titelblatts setzen:

-
- 2 Die Abkürzung «KdF» ist nicht mehr brauchbar, seitdem die nationalsozialistische Organisation «Kraft durch Freude» die Übereinstimmung ihres Akronymes mit dem gleichlautenden der «Kunst der Fuge» propagandistisch genutzt hat; vgl. SCHLEUNING (1993), S. 4.
 - 3 Der Titel «Kunst der Fuga» auf der ersten Seite der Originalhandschrift stammte nicht von Bach, sondern von Johann Christoph Altnickol; vgl. DIRKSEN (1994), S. 128. - Die von DIRKSEN referierte herrschende Meinung, diese Titulierung des Zyklus könne kraft alter Tradition als «authentisch» gelten, suggeriert, Bach sei bereit gewesen, die beim Zusammenbruch seiner Schaffenskraft vorhandenen Stücke als Zyklus zu publizieren. Das ist nicht zwingend. Das Fehlen eines von Bachs Hand stammenden Werktitels oder anderer gesicherter Zeugnisse indiziert, dass Bach nicht bereit war, den Zyklus in unvollkommener Gestalt zur Publikation freizugeben.
 - 4 Im Erstdruck wird kein Herausgeber genannt. Für die Hauptverantwortung Carl Philipp Emanuel Bachs spricht u.a., dass Bachs Autographe zur «Kunst der Fuge» nach Carl Philipp Emanuel Bachs Tod in dessen Nachlass vorgefunden wurden; vgl. WOLFF, *Sterbechoral* (1974), S. 290; HOKE (1974), S. 31, mit Verweis auf das Verzeichnis des musikalischen Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach von 1790, wiedergegeben im BJ 1939, S. 87.

«Nachricht. - Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet⁵, zu Ende zu bringen; man hat dahero die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügtten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictirt hat, schadlos halten wollen.»⁶

Die von den Bach-Söhnen im Jahr 1751 privat betriebene Verkaufswerbung brachte keinen Umsatz, sodass an der Leipziger Ostermesse von 1752 eine zweite Verkaufskampagne lanciert wurde. Dort wurde das Werk mit einem anderen Titelblatt und mit der lobenden Vorrede des Musik-Publizisten FRIEDRICH WILHELM MARPURG angeboten. Auch MARPURG erwähnte in seiner Vorrede, dass die Augenkrankheit und der *«kurz darauf erfolgte Tod»* Bach an der Vollendung der letzten Fuge verhindert hätten, dramatisierte die Aussage aber durch die Beifügung, Bach sei *«mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge»* vom Tod *«überraschet»* worden⁷. MARPURG erwähnt das angeblich auf dem Sterbebett erfolgte Blinden-Diktat des Chorals mit fast gleichen Worten wie die *«Nachricht»*. Der Werbeeffekt dieser Angaben lag darin, dass sie die Käufer der *«Kunst der Fuge»* gewissermassen zu Augenzeugen von Bachs letzten schöpferischen Tätigkeiten werden liessen. *«Dass Bach allem Anschein nach über dem Werke verstorben war, ja dass man - unmittelbar nach der thematischen Durchführung seines eigenen Namens - die Stelle leibhaftig zu sehen und zu hören meinte, wo der Sensenmann dem Musiker den Federkiel aus der Hand genommen, gab dem Torso das Odeur des Sensationellen. Der von den Herausgebern als Entschädigung für den fehlenden Schlussteil [...] beigegebene Orgelchoral «Wenn wir in höchsten Nöten sein», den [...] der erblindete Meister seinem Schwiegersonn Altnickol diktiert haben soll, gewährleistete [...] den erbaulichen Kontext.»⁸*

⁵ Das dritte Fugenthema beginnt mit den Tönen b-a-c-h.

⁶ Vgl. HOKE (1974), S. 35. - Eine fast gleichlautende Angabe stand bereits im Subskriptionsaufruf (*«Avertissement»*), der am 7.5.1751 in den Berliner *«Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit»* erschienen war und als dessen Verfasser Carl Philipp Emanuel Bach vermutet wird; vgl. WILHELMI, *«Avertissement»* (1992), S. 101 ff.

⁷ Vgl. Faksimile-Ausgabe von Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*, Autograph und Originaldruck, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig 1974.

⁸ HOKE (1974), S. 7.

2. Schaffung einer Legende

Die in der «Nachricht» erwähnte «letzte Fuge» war das Fragment BWV 1080/19. Der Kirchenchoral war die Orgel-Bearbeitung von «Wenn wir in höchsten Nöten sein», BWV 668a. Mit der «Nachricht», als deren Verfasser Carl Philipp Emanuel Bach anzunehmen ist, und mit der darauf basierenden Vorrede MARPURGS wurde eine Legende in die Welt gesetzt, die im Laufe der Zeit schrittweise widerlegt worden ist.

3. Erste Berichtigungen

1754 wurde ein Nachruf auf Bach veröffentlicht⁹, worin erneut die fast bis zum Tod durchgehaltene Beschäftigung mit der «Kunst der Fuge» hervorgehoben wurde. Hier blieb der Sterbebett-Choral unerwähnt, hingegen gab es zu Bachs Augenkrankheit Neues zu lesen (S. 167):

«Er wolte dieselbe, [...] durch eine Operation heben lassen. Doch diese, ungeachtet sie noch einmal wiederholet werden musste, lief sehr schlecht ab. Er konnte nicht nur sein Gesicht nicht wieder brauchen: sondern sein, im übrigen überaus gesunder Körper, wurde auch zugleich dadurch, und durch hinzugefügte schädliche Medicamente, und Nebendinge, gänzlich über den Haufen geworfen: so dass er darauf ein völliges halbes Jahr lang, fast immer kränklich war. »

Aus dieser Darstellung war zu schliessen, dass die Augenoperation «*ein völliges halbes Jahr*» vor Bachs Tod stattgefunden hatte und dass Bach in seinem letzten Lebens-Halbjahr wegen des gänzlichen Verlusts der Sehkraft nicht mehr am Schreibtisch hatte komponieren können. Das war eine (ihrerseits ungenaue) Berichtigung der Angaben von 1751 und 1752, indem die damals behauptete Plötzlichkeit des Arbeitsabbruchs kurz vor dem Tod revoziert wurde.

Der NEKROLOG brachte eine weitere Berichtigung, nämlich die Angabe, das unvollendete Fugenfragment sei gemäss Bachs Plan nicht die letzte, sondern die *vorletzte* Fuge der «Kunst der Fuge» gewesen; die geplante letzte Fuge sei gar nicht begonnen worden (S. 168):

⁹ Der als NEKROLOG bezeichnete Nachruf auf Bach wurde von Carl Philipp Emanuel Bach oder mit seiner Mithilfe vier Jahre nach Bachs Tod veröffentlicht in: Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern [...] - Des vierten Bandes Erster Theil, Leipzig 1754, im Mizlerischen Bücher-Verlag, S. 158-173.

«Seine letzte Kranckheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten. »

Im Folgenden soll die Wirkungsgeschichte der Legende nachgezeichnet werden. Zuvor gilt es aber, die Rezeption von Bachs Musik im Allgemeinen und diejenige der «Kunst der Fuge» im Speziellen zu betrachten.

4. Wirkungsgeschichte

Bachs Musik der Reifezeit wirkt auf Menschen, die dafür empfänglich sind, beglückend und erhebend. Wer von Bachs Essentiale in den Bann geschlagen wird, möchte - mindestens zeitweilig - sein ganzes Dasein in den Dienst dieser Musik stellen und keinen Tag vorbeigehen lassen, ohne Bach gespielt oder gehört zu haben. Manche Ergriffene wurden als Interpreten und Autoren zu eigentlichen Bach-Aposteln.

Zu Lebzeiten wurde Bach von manchen Ergriffenen als grosses Licht wahrgenommen. Andere Zeitgenossen sahen in ihm einen tüchtigen Vertreter des kontrapunktischen Kompositionsstils. Noch andere - wohl die Mehrheit des Leipziger Kirchenvolkes - empfanden Bachs Musik als eher kompliziert, schwierig, ja kalt. Hinzu kam, dass Bach sich dem Wandel des Zeitgeschmacks nicht anpasste, sodass er gegen sein Lebensende von Menschen, die für das Besondere seiner Musik nicht sensibel waren, zunehmend als altmodisch empfunden wurde.

Demgemäss verschwand Bachs immenses Vokalwerk nach seinem Tod bald aus den Leipziger Kirchen (andernorts war es ohnehin nicht aufgeführt worden). Auch sein Instrumentalwerk verschwand weitgehend aus dem öffentlichen Bewusstsein. Nur einzelne Cembalo- und Kammermusikwerke zirkulierten weiterhin unter Kennern und wurden beispielsweise von Mozart und Beethoven in privatem Kreis gespielt. Bachs Weltruhm begann sich erst fünfzig Jahre nach seinem Tod auszubreiten, zunächst langsam, seit Mendelssohns Aufführung der Matthäus-Passion in Berlin im Jahre 1829 etwas schneller¹⁰.

¹⁰ SCHWEITZER (1908/1957), S. 198 ff.; HOFMANN, Echtheitskritik (2009), S. 71.

So ist der kommerzielle Misserfolg des Erstdrucks der «Kunst der Fuge» verständlich. Nachdem in den ersten vier Jahren nach dem Erscheinen nur 30 Exemplare abgesetzt worden waren¹¹, verkaufte Carl Philipp Emanuel die Kupferplatten als Altmetall¹². Zum allgemeinen damaligen Desinteresse an Bachs Kunst kam eine verfehlte Stossrichtung der Verkaufswerbung, die die «Kunst der Fuge» nicht als Musik zum Spielen, sondern als Mustersammlung für lernbegierige Fugen-Komponisten anpries¹³. Fugen-Komponisten gab es je länger desto weniger. Ab dem 19. Jahrhundert fielen Komposition und Interpretation zunehmend in die Zuständigkeiten verschiedener Berufssparten, wobei die wachsende Schar der Nur-Interpreten ohnehin nicht mehr zu wissen brauchte, wie man Fugen komponierte.

Bezüglich der im NEKROLOG behaupteten Einordnung des Fragments als *zweitletztes* Stück der «Kunst der Fuge» ergaben sich Zweifel, als GUSTAV NOTTEBOHM im Jahre 1881 demonstrierte, dass sich die drei Themen des Fugenfragments mit dem KF-Hauptthema kombinieren lassen¹⁴. Gemäss NOTTEBOHM ist das Fragment der Beginn der im NEKROLOG erwähnten *Quadrupelfuge*, d.h. einer Fuge mit vier Themen, und damit die Schlussnummer der «Kunst der Fuge»; die Titulierung des Fragments als «*Fuga a 3 soggetti*» (Fuge mit 3 Themen) und die Angabe im NEKROLOG, die geplante (Quadrupel-)Schlussfuge sei gar nicht in Angriff genommen worden, sei ein Irrtum Carl Philipp Emanuel Bachs gewesen.

Zwar gehörten NOTTEBOHMS «Entdeckung» und die daraus gezogenen Schlussfolgerungen ins Reich der Hypothesen. Aber die Musikwelt hat sich mehrheitlich NOTTEBOHMS Meinung angeschlossen¹⁵. Trotz NOTTEBOHMS «Entdeckung» blieb die «Kunst der Fuge» während über 150 Jahren ein Werk, das vorwiegend als Mustersammlung für eine obsolete Kompositions-

¹¹ EGGBRECHT (1998), S. 116.

¹² SCHWEITZER (1908/1957), S. 373: «*Enttäuscht verkaufte der Sohn die Platten, auf denen das letzte Werk seines Vaters geätzt war, um den Metallwert. Das war das Schicksal der Kunst der Fuge*».

¹³ EGGBRECHT (1998), S. 115 f.

¹⁴ NOTTEBOHM (1881), Nachdruck (2010), S. 99-111.

¹⁵ Vgl. WOLFF, Bach-Biographie (2014), S. 475. - Anderer Meinung neuestens wieder BÜSING (2015), der nachzuweisen versucht, dass das Hauptthema des Fugenfragments als Abwandlung des «Kunst der Fuge»-Hauptthemas zu gelten habe. Er untermauert seine eigene Argumentation mit Hinweisen auf J. CHAILLEY, *L'Art de la Fugue de J.-S. Bach*, Paris 1971, S. 28f., EGGBRECHT (1998), S. 19 und SCHLEUNING (1993), S. 154 ff.

technik verstanden wurde. Nur einzelne Stücke daraus wurden von Liebhabern als Hausmusik gespielt.

Das änderte sich, als um 1920 ein Berliner Gymnasiast, Wolfgang Graeser, von der «Kunst der Fuge» ergriffen wurde und sein Leben in deren Dienst stellte¹⁶. Graeser ordnete die Fugen nach seinen Vorstellungen neu und instrumentierte sie in effektvollem Wechsel für Cembalo, Orgel, Streichquartett und Orchester, um sie in einer mehrstündigen Darbietung als konzertwirksames Gesamtwerk mit eindrucklichen Steigerungen zur Aufführung zu bringen. In flammenden Worten machte der 18-Jährige (!) seinen Landsleuten den langen Dornröschenschlaf der «Kunst der Fuge» zum Vorwurf: «*Die Schande, eines der kostbarsten Güter der Nation schmählicher Vergessenheit verfallen zu lassen, ist nicht getilgt; sie lastet seit eindreiviertel Jahrhunderten auf der Deutschen Musik. Das deutsche Volk soll sich in einer Zeit der Knechtung, der inneren und äusseren Armut auf seine grossen welthistorischen Geister besinnen*»¹⁷. In seinem Referat am Musikwissenschaftlichen Kongress vom 26.-29. September 1924 in Basel rief er «*die hervorragendsten schöpferischen Persönlichkeiten*» dazu auf, «*Vorschläge für eine Beendigung der unvollendeten Schluss-(Quadrupel-)Fuge zu machen*»¹⁸. Der Aufruf hat eine Welle epigonaler Rekonstruktionsversuche ausgelöst¹⁹.

Nach Überwindung des Widerstands professioneller Bach-Spezialisten, die Graesers eigenmächtige Umgestaltung der «Kunst der Fuge» als ein Sakrileg am Bachschen Erbe ablehnten, gelang dem mittlerweile 21-jährig gewordenen Eiferer der Durchbruch. Am 26. Juni 1927 führte Thomaskantor Karl Straube Graesers Bearbeitung der «Kunst der Fuge» in der Leipziger Thomaskirche auf. (Im folgenden Jahr nahm sich Graeser, erst 22-jährig, das Leben)²⁰.

Graeser hatte den Zeitgeschmack perfekt getroffen. Die als «Uraufführung» bezeichnete²¹, romantisierende Darbietung wurde von den verunsicherten

¹⁶ KOLNEDER (1977), S. 574 ff.

¹⁷ GRAESER, «Kunst der Fuge» (1924), S. 76.

¹⁸ GRAESER, Kongressbericht (1925), S. 152. - Ein ähnlicher Aufruf findet sich bei GRAESER, «Kunst der Fuge» (1924), S. 57.

¹⁹ Vgl. Fussnote 70.

²⁰ KOLNEDER (1977), S. 535 ff.

²¹ EGGEBRECHT (1998), S. 120.

Deutschen in den Turbulenzen des aufkommenden Nationalsozialismus²² als ein vaterländisches Ereignis erlebt. So las man Kritiken wie diese: *«Was an diesem Tag [dem 26. Juni 1927] geschah, gehört fortan zur Geschichte, zur Heiligenlegende der Musik. [...] Wir [...] sind glücklich, von einem deutschen Ereignis sagen zu können, dass in ihm das wahrhaft Grosse des alten bewundernswerten deutschen Geistes wiedererstanden war. Die Aufführung war ein Gottesdienst; jede fromme Wiederholung wird es wieder sein.»*²³

In der Graeserschen Fassung gab es fortab Dutzende von Gesamtaufführungen in vielen Städten Deutschlands, auch in der Schweiz. Nun entfaltete die Legende von 1751 eine stupende Wirkung. Über eine Aufführung am Deutschen Bachfest von 1928 in Kassel wurde berichtet: *«Die Wirkung der [...]«Kunst der Fuge» lässt sich in Worten nicht wiedergeben. Dem plötzlichen Abbruch der letzten gewaltigen Fuge folgte minutenlange, regungslose Stille, worauf die Zuhörer stehend den ergreifenden Orgel-Schluss-Choral: «Vor deinen Thron tret ich hiermit», leise durch die Orgel von Günther Rammin intoniert, mit anhörten. Das Gefühl tiefster Erschütterung und innerster Ergriffenheit, das jeden einzelnen Zuhörer packte, verbot auch die geringste Beifallskundgebung.»*²⁴

Und: *«Die unerhörte Ausdrucksgewalt dieser letzten Bachvision musste auch den kältesten Zweifler bezwingen. Als die letzte Note Bachs in der übermächtigen Quadrupelfuge mit dem Thema BACH plötzlich scharf abbrach und sphärenhaft-leise der Schlusschoral «Vor deinen Thron tret ich hiermit» einsetzte, umgeisterte uns Ewigkeit. Stehend lauschten die Zuhörer, von weher Trauer durchbebt, den verschwebenden Klängen. Kein Laut des Beifalls erscholl, mystisches Ahnen tastete nach den Todesschatten, nach der geheimnisvollen Gestalt des sterbenden Meisters [...]»*²⁵

²² Gemäss WIKIPEDIA (Eintrag «Karl Straube», besucht am 10.2.2016) war Karl Straube bereits seit 1926 Mitglied der NSDAP, die nach ihrer Neugründung von 1925 noch eine antisemitisch-völkische Kleinstpartei war; er liess den Thomanerchor bei späterer Gelegenheit in Uniformen der Hitlerjugend auftreten.

²³ FELIX STÖSSINGER, Bachs letztes Werk, in: Die Weltbühne 1927, S. 59-62, hier zitiert nach KOLNEDER (1977), S. 565.

²⁴ F.H. in: Signale für die musikalische Welt, Berlin 1928, S. 1375 ff. (S. 1377), zitiert nach KOLNEDER (1977), S. 573.

²⁵ GUSTAV STRUCK, Allgemeine Musikzeitung 1928, S. 1027 ff., zitiert nach KOLNEDER (1977), S. 573.

Fortab pflegte man nach der letzten Fuge eine Schweigeminute einzulegen, während Glockengeläute ertönte²⁶. So wurde das von der Legende von 1751 suggerierte Durchhalten Bachs bis in den Tod und sein unmittelbar anschliessender Einzug ins Paradies zu einer Inszenierung mit geradezu soldatischem Symbolwert²⁷. Das plötzliche Verstummen der Musik am Ende des Fragments dürfte zu einem Höhepunkt jeder «Kunst der Fuge»-Aufführung geworden sein, auf den das Publikum mit Spannung wartete.

Während der Zeit des Nationalsozialismus waren Konzertaufführungen im Stile Graesers auch propagandistische Manifestationen zur Verherrlichung des arischen Deutschtums. In den Kriegsjahren wurde die «Kunst der Fuge» in zahlreichen Konzerten an der Front, 1942 sogar im mittlerweile verbündeten Japan aufgeführt²⁸. Nach dem Krieg und mit dem Aufkommen historisierender Aufführungsideale verebbten solche Veranstaltungen. Denn die «Kunst der Fuge» eignet sich wegen der im Gesamtzusammenhang fühlbaren klanglichen Monotonie nicht zur Aufführung vor Hörern, die an kein polyphon-analytisches Hören gewöhnt sind. Hingegen profitiert die «Kunst der Fuge» ab der Mitte des 20. Jahrhunderts von der Unterhaltungselektronik, die es jedermann ermöglicht, die Stücke einzeln, mit und ohne Partitur, anzuhören. Die derzeit populärste Einspielung auf Youtube mit Herbert Tachezi (Orgel) verzeichnet seit ihrer Hochladung im Jahre 2010 über eine Million Aufrufe, kaum weniger als die epochale Einspielung der Goldbergvariationen durch Glenn Gould, die seit 2012 im Netz steht²⁹.

5. Wozu schuf Bach die «Kunst der Fuge»?

Die soeben erwähnte klangliche Monotonie führt zur Frage, was Bach mit der Schaffung der «Kunst der Fuge» und mit ihrer geplanten Publikation gewollt hat. Bach hatte dazu keinen äusseren Anlass, keine Amtspflicht, keinen bezahlten Auftrag. Auch die Hoffnung auf einen finanziellen Gewinn dürfte nicht entscheidend gewesen sein. - In teilweiser Anlehnung an die zu

²⁶ KOLNEDER (1977), S. 311.

²⁷ Carl Philipp Emanuel Bach hatte 1780 am Ende des Fragments von Hand vermerkt: «NB Ueber dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben»; vgl. SCHLEUNING (1993), S. 183; HOFMANN, Kritischer Bericht (1996), S. 54 und 59. - Auch dieser Vermerk war geeignet, die Durchhaltevision zu bekräftigen.

²⁸ SCHLEUNING (1993), S. 1-7.

²⁹ Besuche vom 13.03.2016.

dieser Frage bisher geführte Diskussion fasse ich meine eigene Hypothese folgendermassen zusammen:

Bach hielt seine Musik zweifellos für etwas Einzigartiges und Bleibendes und entwickelte demzufolge eine Art von Sendungsbewusstsein. Kraft seines christlichen Glaubens betrachtete Bach die Welt von Gott umfasst und die Musik als eine wichtige Form des Gotteslobs³⁰. Mit den Jahren erlebte Bach die zunehmende Entfremdung des Zeitgeschmacks von seiner Musik. Dies veranlasste ihn, Höhepunkte seiner Musik in Gefässe zu fassen, die als exemplarische Zeugnisse seiner Kunst und als dauerhafte Monumente musikalischen Gotteslobs über den engen Leipziger Wirkungskreis hinaus bekannt werden und als Vermächtnisse das Leben Bachs überdauern sollten. Ich sehe einen solchen *Vermächtnis-Charakter* in der Clavierübung III, die als *Summa von Bachs Orgelchoral-Kunst* gemeint gewesen sein mag, in der h-moll-Messe als *Summa von Bachs Vokalkunst*, in der «Kunst der Fuge» als *Summa von Bachs Fugenkunst* und in den *Goldbergvariationen*, der *Summa von Bachs Variationskunst*.

Der Vermächtnis-Charakter der erwähnten Sammlungen erklärt den hohen Grad an Vollkommenheit, den Bach hier angestrebt hat, und die besondere Komplexität einzelner dieser Werke. Bachs Vollkommenheitsideal betraf sowohl die Schönheit der Musik als auch die sorgfältig durchdachten formalen Proportionen. *«Bach [...] gebraucht die Formen, um etwas auszudrücken [...]. Das liegt in seinem Weltbild begründet, welches - in der Nachfolge Keplers - die mathematischen Gesetzmässigkeiten der Zahlenordnungen als die Vollkommenheit der «himmlischen Sphären» empfand und - in Bewunderung und Anbetung des Allmächtigen - mittels Nachbildung derart erkannter Prinzipien in eigenen Werken den Schöpfungsgedanken Gottes nachzuvoll-*

³⁰ Vgl. Bachs Bekenntnis in einer von ihm diktierten Wegleitung zum Generalbassspielen von 1738: *«Der General Bass ist das vollkommste Fundament der Music welcher mit beyden Händen gespielt wird dergestalt das die lincke Hand die vorgeschriebenen Noten spielen die rechte aber Con- und Dissonantien darzu greift damit dieses eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths und soll wie aller Music, also auch des General Basses Finis und End Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird da ists keine eigentliche Music sondern ein Teufliches Geplerr und Geleyer.»* Mitgeteilt bei SPITTA, Bd. 2 (1879), S. 915 f.; vgl. auch WOLFF, Bach-Biographie (2014), S. 332 und dortige Anmerkungen 11-13.

ziehen versuchte»³¹. Es gehörte das Streben dazu, in formal vollkommenen Musikwerken die Vollkommenheit von Gottes sichtbarer und unsichtbarer Schöpfung³² abzubilden und Gott auf diese Weise zu loben³³. Als Beispiel für formale Vollkommenheit sei der Grundplan der Goldbergvariationen genannt: 32 Sätze, deren Taktzahlen durchwegs Vielfache der Zahl 16 sind, gegliedert in 10 Dreiergruppen von Variationen über eine Aria, die 2x, am Anfang und am Ende, erklingt und das Werk umrahmt. - Heutige Menschen mögen einen solchen (für den Hörer kaum wahrnehmbaren) Plan als unkünstlerisch empfinden. Für Bach bedeutete er ein Element der Vollkommenheit. Nähme man einen einzigen Takt weg, so wäre das Werk nicht nur etwas kürzer, sondern die vielfältigen unhörbaren, im Sinne des Glaubensbekenntnisses unsichtbaren Symmetrien und Bezüge des Ganzen wären zerstört. Zweifellos hatte Bach auch für die «Kunst der Fuge» einen geistvollen Plan mit einem hohen formalen Vollkommenheitsanspruch im Sinne. Bloss hat Bach den Plan nicht bis zur Vollendung ausgeführt, und er hat ihn der Nachwelt nicht bekannt gegeben.

Bei der «Kunst der Fuge» trieb Bach die Befolgung selbstauferlegter Regeln auf die Spitze, wobei er die Regelungsdichte stufenweise steigerte³⁴. Auf einfache Fugen folgen Beispiele mit Themenumkehrung, Themenvergrößerung, Doppel- und Tripelfugen, dann eine Sequenz von Kanons und zwei Paare von Spiegelfugen - Fugenpaare, deren Partituren, zeilenweise übereinandergelegt, als achsialsymmetrische Spiegelung erscheinen. Nach Carl Philipp Emanuels Angabe im NEKROLOG³⁵ sollte nach der Fragment geblie-

³¹ HINDERMANN (1987), S. 18.

³² Das apostolische Glaubensbekenntnis nennt Gott den Schöpfer der sichtbaren und unsichtbaren Dinge (*«factorem rerum visibilium et invisibilium»*).

³³ WOLFFS Darstellung von Bachs Idee von der «musicalischen Vollkommenheit» (WOLFF, Bach-Biographie (2014), S. 508) ist zu erweitern um den aus manchen Werken Bachs erkennbaren Gottesbezug, der den Schlüssel gibt zum Verständnis von Bachs Bemühen um vollkommene arithmetischen Proportionen und um Durchdringung einzelner Werke mit christlicher Ton- und Zahlensymbolik. Im Rahmen eines säkularisierten Denkens wird diese Seite von Bachs Musik zuweilen als abwegig oder als eine Art von Privatvergnügen Bachs qualifiziert (so z.B. EIDAM (1999), S. 348). Das Dilemma ist, dass sich die Erörterung solcher Aspekte der wissenschaftlich gebotenen Objektivität entzieht und leicht in spekulativen Subjektivismus abgeleitet (wie etwa bei KLUGE-KAHN (1985)), wogegen eine Befassung mit Bachs Künstlertum, die dessen spirituelle Seite ausblendet, meist zu kurz greift.

³⁴ WOLFF, Bach-Biographie (2014), S. 473.

³⁵ Vgl. Fussnote 9.

benen Tripelfuge eine abschliessende Quadrupelfuge die Umkehrung oder Spiegelung aller vier enggeführten Themen demonstrieren, was dann wohl ein Stück hätte sein sollen, in dem Regelungs-dichte *und* musikalischer Ausdruck kulminierten. - Der Plan kam nicht zur Ausführung.

6. Neue Erkenntnisse über Bachs letzte Lebensphase

Bis 1958 herrschte die Meinung, Bach habe die «Kunst der Fuge» in den Jahren 1749/50 in einem einzigen Zug konzentrierter Arbeit geschaffen³⁶. Seit DADELSENS Erkenntnissen von 1958 und KOBAYASHIS bahnbrechender Arbeit von 1988 gilt als erwiesen, dass Bach an der «Kunst der Fuge» im Wesentlichen in zwei Phasen, nämlich *um 1742* und später nochmals *bis 1746* gearbeitet hat. In den Jahren 1747/48 komponierte er nur noch ein einziges weiteres Stück für die «Kunst der Fuge» (BWV 1080/14)³⁷. In der gleichen Zeit begann er mit den Vorbereitungen der Drucklegung³⁸, was darauf hindeutet, dass er sich spätestens jetzt im Klaren darüber war, wie er die «Kunst der Fuge» zur Vollendung bringen wollte³⁹. Nach einer gesundheitlichen Krise im Herbst 1748⁴⁰ konzentrierte er sich bis Oktober 1749 auf die Fertigstellung der h-moll-Messe, wozu er gewichtige Sätze des Credo neu komponieren musste⁴¹. In der gleichen Zeit entstand das Fugenfragment BWV 1080/19. - Gemäss KOBAYASHIS Feststellung «*ist nicht die Kunst der Fuge, sondern die h-moll-Messe als Bachs Opus ultimum anzusehen*»⁴². Während der neun Monate zwischen Oktober 1749 und Bachs Tod ist keine kompositorische Tätigkeit mehr nachgewiesen.

1974 zeigte WOLFF auf, dass der in der «Nachricht» erwähnte Kirchenchoral geraume Zeit vor Bachs Tod - vermutlich mehr als drei Jahrzehnte vorher -

³⁶ So SPITTA, Bd. 2 (1879), S. 677; SCHMIEDER, 1. Aufl. 1950, S. 807.

³⁷ KOBAYASHI (1988), S. 60.

³⁸ Laut HOFMANN, Kritischer Bericht (1996), S. 82, müssen «*die Stichvorbereitungen spätestens in der Zeit um 1747 bis August 1748 begonnen haben*».

³⁹ WOLFFS Vermutung, Bach sei erst nach Beginn der Stucharbeiten auf den Gedanken gekommen, eine Quadrupelfuge zu schreiben, halte ich für unwahrscheinlich; vgl. WOLFF, Bach-Biographie (2014), S. 476.

⁴⁰ KOBAYASHI (1988), S. 25, 35.

⁴¹ KOBAYASHI (1988), S. 61, 66.

⁴² KOBAYASHI (1988), S. 66.

entstanden sein muss⁴³. Ein Musikdiktat «aus dem Stegereif» hat es nicht gegeben.

Als Alterskrankheiten Bachs werden heute unbehandelter Diabetes mit Netzhautveränderung und grauer Star (Linsentrübung beidseits) angenommen⁴⁴. Beide Leiden führten zu einer schleichend progredienten Sehschwäche, die ab etwa 1745 bei der Arbeit hinderlich wurde. Blind und damit schreibunfähig wurde Bach aber erst mit zwei missglückten Augenoperationen, die zwischen dem 28. März und dem 7. April 1750, also vier Monate vor seinem Tod, stattgefunden haben⁴⁵.

7. Weitgehende Widerlegung der Legende - Verteidigung ihres Restbestands

Der NEKROLOG von 1754, NOTTEBOHMS «Entdeckung» von 1881 und die Erkenntnisse von DADELSEN, WOLFF und KOBAYASHI haben zur schrittweisen Widerlegung der Legende geführt und neue Thesen zu Bachs Arbeitsabbruch nötig gemacht. Hiezu im Einzelnen:

Das gemäss KOBAYASHI letzte erhaltene Manuskript von Bachs Hand, das Fugenfragment BWV 1080/19, bricht mitten im Fluss der Stimmen ab⁴⁶. Dieses Schriftbild lässt ein *abruptes* Ende der Arbeit vermuten. Die Schriftzüge sehen sauber aus und deuten auf keine Sehbehinderung Bachs hin. - Warum hat Bach so plötzlich aufgehört?

Theoretisch sind zwei Erklärungen denkbar, eine *physische*, d.h. der Tod oder eine plötzliche gesundheitliche Krise, oder eine *mentale*, d.h. Bachs aufkommende Unzufriedenheit mit dem bisher Geleisteten. - MARPURGS Formulierung (vom Tode «*überraschet*») und Carl Philipp Emanuels Vermerk («*Ueber dieser Fuge [...] gestorben*») indizieren die physische Sachverhaltsvariante: Bach habe durchgehalten, bis er physisch nicht mehr konnte. - Da man seit dem NEKROLOG von 1754 weiss, dass es anders gewesen ist, wurde versucht, einen Restbestand der Legende in anderer Weise zu retten. FORKEL⁴⁷ und EGGBRECHT⁴⁸ haben postuliert, Bach habe bis kurz vor

⁴³ Vgl. Fussnote 79.

⁴⁴ So KRANEMANN (1990).

⁴⁵ Vgl. zu dieser Datierung ZERASCHI (1956), S. 63.

⁴⁶ Vgl. Faksimile-Ausgabe, herausgegeben vom Bach-Archiv, Leipzig 1974.

⁴⁷ FORKEL (1802), S. 53.

der Augenoperation von Ende März 1750 am Fragment gearbeitet. WOLFF⁴⁹ vermutete, Bach habe die Arbeit an dem Stück damit begonnen, die kontrapunktischen Höhepunkte, nämlich die Kombinationen aller vier geplanten Themen zu Papier zu bringen, und er habe also den kulminierenden Schlussteil schon fertig niedergeschrieben, als er mit der Komposition des ersten Teils begann; im Wesentlichen sei die letzte Fuge - und damit die «Kunst der Fuge» insgesamt - vollendet gewesen, bloss sei Bachs Entwurf⁵⁰ des Finales der Schlussfuge verloren gegangen. SCHLEUNING⁵¹ verfolgte das gleiche Argumentationsziel mit der Vermutung, die Schlussfuge sei in Bachs Kopf längst ausgearbeitet gewesen; bloss die Reinschrift, die die Herausgeber für das Stück vorfanden, sei zufällig dort abgebrochen.

8. Arbeitsabbruch wegen schwindender schöpferischer Kräfte?

Keiner dieser Erklärungsversuche kann überzeugen. Näher liegt die Annahme, Bach sei mit den ersten vier Seiten des Entwurfs nicht zufrieden gewesen und habe aus *diesem* Grund die Arbeit abgebrochen, und er habe sich in den folgenden Monaten zu keinem weiteren Versuch mehr aufgerafft. Statt des legendären *Durchhaltens bis zum Tod* wäre - weniger heroisch - ein *Arbeitsabbruch wegen schwindender schöpferischer Kräfte* anzunehmen. Diese Annahme steht im Einklang mit KOBAYASHIS Befunden von 1988.

Sobald Bach befürchten musste, dass er die «Kunst der Fuge» nicht mehr als ein Monument aufrichten konnte, das seinem Vollkommenheitsideal entsprach, fiel für ihn wohl auch die Drucklegung ausser Betracht. Die Veröffentlichung einer unvollkommenen Fugen-Kollektion wäre nicht in seinem Sinne gewesen. Ohne den kulminierenden Abschluss war die «Kunst der

⁴⁸ EGGBRECHT (1998), S. 11.

⁴⁹ WOLFF, Last Fugue (1991); WOLFF, Bach-Biographie (2014), S. 476.

⁵⁰ WOLFF, Bach-Biographie (2014), S. 476, möchte aus den Worten des NEKROLOGS, die Krankheit habe Bach daran gehindert, «*seinem Entwurfe nach die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte [...] auszuarbeiten*», ableiten, das von WOLFF postulierte Manuskript zum Finale des Fugenfragments sei den Verfassern des NEKROLOGS bekannt gewesen und irrtümlich als Entwurf einer weiteren (Quadrupel-)Fuge betrachtet worden, die nicht ausgearbeitet worden und später verloren gegangen sei. - Näher liegt es, die drei Worte «*seinem Entwurfe nach*» als «*seinem Plane nach*» zu verstehen. Der NEKROLOG kann WOLFFS These m.E. nicht stützen.

⁵¹ SCHLEUNING (1993), S. 166.

Fuge» wie ein geplantes Gewölbe ohne den tragenden Schlussstein - Baumaterial am Boden statt eine Struktur im Raum.

Demgemäss ist zu vermuten, dass sich Bach nach der Augenoperation (vielleicht schon vorher) nicht mehr um die Veröffentlichung des Zyklus bemüht, sondern das «Kunst der Fuge»-Projekt (als zyklisches Monument) insgesamt *aufgegeben* hat. Zwar waren die Abklatschvorlagen⁵² für die meisten zu Bachs Grundplan gehörenden Stücke⁵³ von Bach selber bereits geschrieben⁵⁴ und diese Stücke möglicherweise schon in Kupfer gestochen; aber die Schlussfuge(n) fehlte(n).

Die These, das Fugenfragment sei nicht für die «Kunst der Fuge» bestimmt und der Zyklus also bereits 1748 vollendet gewesen⁵⁵, ist unplausibel, weil in diesem Falle Bachs Zuwarten mit der Veröffentlichung unerklärlich wäre, desgleichen die Angaben der Bach-Söhne in der «Nachricht» und im NEKROLOG bezüglich des Fehlens von einer oder zwei Schlussfugen. Fehlte aber der Schluss - was wahrscheinlicher ist -, dann widersprach eine Veröffentlichung Bachs Vollkommenheitsideal.

Mit der Aufgabe des Projekts steht das *Fehlen von Anweisungen Bachs* im Einklang, wie die nachgelassenen Stücke zyklisch zu ordnen waren. Der auf dem fünften Blatt des Fugenfragments BWV 1080/19 rückseitig von Johann Friedrich Agricola beigesezte Vermerk «*und einen andern Grund Plan*»⁵⁶ mag Überlegungen Bachs zu Änderungen reflektieren zu einem Zeitpunkt, in dem Bach sich die Vollendung der «Kunst der Fuge» gemäss seinem ursprünglichen Plan nicht mehr zutraute⁵⁷. Aber Bach hat der Nachwelt weder

⁵² Unter Abklatschvorlage versteht man eine Reinschrift, die auf die Kupferplatte gelegt wird und sich durch einen chemischen Prozess auf der Platte abbildet.

⁵³ BWV 1080/18,1 und 18,2 waren Bearbeitungen von BWV 1080/13,1 und 13,2 und lagen wohl ausserhalb von Bachs Grundplan, desgleichen selbstverständlich die Frühfassung zu BWV 1080/10 und der «Sterbebett»-Choral.

⁵⁴ BUTLER, Final Disposition (2008), S. 112 ff.

⁵⁵ So BUTLER, Final Disposition (2008), S. 116 ff.

⁵⁶ Vgl. HOFMANN, Kritischer Bericht (1996), S. 60, der die Autorschaft Agricolas allerdings anzweifelt.

⁵⁷ Wäre der «*andere Grundplan*» das gewesen, was BUTLER vermutet, und hätte Bach die Veröffentlichung gemäss diesem Plan gewollt (so BUTLER, Final Disposition (2008), S. 120), so wäre nicht einzusehen, weshalb Bach diesen Plan seinen Schülern und Angehörigen nicht mitgeteilt hätte. Das wäre noch auf dem Sterbebett jederzeit in einem kurzen Gespräch möglich gewesen.

seinen ursprünglichen noch einen anderen Plan überliefert. Nicht einmal zum Werktitel «Kunst der Fuga» hat er sich nachweislich geäußert. Aus dem Fehlen solcher Anweisungen ergab sich in der Folge die Orientierungslosigkeit seiner Söhne bei der Veranstaltung des Erstdrucks⁵⁸.

Immerhin sind auch keine Anweisungen Bachs überliefert, die bereits erstellten Kupfer sollten verschrottet werden. Sein Schweigen zur Zukunft des «Kunst der Fuge»-Projektes nach seinem Tod mag erklärt werden durch verbliebene Hoffnungen auf gesundheitliche Erholung - und auf das Loslassen aller irdischen Gedanken nach dem Erlöschen dieser Hoffnung.

9. Gewandelter Sinngehalt der Legende seit Graeser

Das Gesagte führt zurück zur Frage, welche Motive die Herausgeber der «Kunst der Fuge» für die Erfindung der geschilderten Legende gehabt haben mögen.

Als Antworten wurden in der Literatur die *Glorifizierung* Bachs, *Verkaufswerbung* oder *Missverständnisse* genannt. WOLFF (1975) bejaht Missverständnisse und verneint die Glorifizierung⁵⁹. SCHLEUNING (1993) bejaht die Verkaufswerbung («Musik-Marketing»)⁶⁰ und trifft damit wohl eher ins Schwarze. Indessen ist ein weiterer Aspekt vielleicht noch wichtiger.

Löst man sich gänzlich von der Legende von 1751, so ist es nicht selbstverständlich, dass sich die Bach-Söhne nach Bachs Tod überhaupt zur Veröffentlichung entschlossen haben, wo doch die Druckvorbereitungen zu Lebzeiten Bachs vermutlich seit längerem geruht hatten und Bach den Söhnen keinen Auftrag zur Veröffentlichung der unfertigen Kollektion erteilt hatte. Pietät gegenüber dem Vater und die natürliche Abneigung, ein vom Vater begonnenes Projekt abzubrechen, mögen bei den Bach-Söhnen mitgespielt haben. Angesichts der Unsorgfalt, mit der sie zu Werke gingen, indem sie vermutlich mehrere Stücke in falscher Reihenfolge und eine Fuge doppelt

⁵⁸ SPITTA, Bd. 2 (1879), S. 677, schreibt von «wüster Unordnung auf den Kupferplatten», schiebt aber die Schuld Dritten zu: «Die erwachsenen Söhne waren fern». SCHWEITZER (1908/1957), S. 371, belastet die Söhne: «Von den älteren Söhnen war in den letzten Wochen keiner um den Vater. Sie setzten nach seinem Tode den Stich fort, ohne zu wissen, wie er ihn geplant hatte. [...] Nicht einmal über die Anordnung der Stücke waren sie sich im klaren.»

⁵⁹ WOLFF, Sterbechoral (1974), S. 283.

⁶⁰ SCHLEUNING (1993), S. 182.

(Frühfassung und endgültige Fassung) in den Druck gaben⁶¹, mag es ihnen auch darum gegangen sein, mit möglichst geringem Aufwand die bisherigen Kosten für die Kupferplatten von insgesamt einem Zentner Gewicht und für die Arbeitsstunden der Schreiber und Kupferstecher herauszuholen.

Sofern dies zutrifft, war die Veröffentlichung der «Kunst der Fuge» vom Verfasser *nicht autorisiert*. Mit der eingangs dargestellten Legende schufen die Bach-Söhne nicht nur eine (vergeblich erhoffte) werbewirksame Story, sondern sie *legitimierten* dem Scheine nach die Veröffentlichung der «Kunst der Fuge» in einer Gestalt, die, wie sie wussten, nicht im Sinne ihres Schöpfers war. Mit der «Nachricht» und MARPURGS Vorrede wurde gegenüber der Öffentlichkeit der Anschein erweckt, Bach habe sich beinahe bis zum Tod um die «Kunst der Fuge» bemüht und er habe das Vorhandene zur Publikation *freigegeben*. Die Herausgeber stellten sich als die Willensvollstrecker des Schöpfers dar. Ehrlicherwise gingen sie nicht so weit, zu behaupten, Bach habe ihnen zur Veröffentlichung der «Kunst der Fuge» einen Auftrag gegeben.

Mit Graesers Präsentation der «Kunst der Fuge» von 1927 änderte sich der Sinngehalt der Legende. Bachs fehlende Freigabe spielte keine Rolle mehr, seitdem Bachs gesamtes Oeuvre publik war. Auch Qualitätswerbung war nicht mehr nötig. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die «Marke Bach» als Gipfel barocker Tonkunst fest etabliert. Im Deutschland der Nachkriegszeit trat der *heroische* Aspekt von Bachs *Durchhalten bis zum physischen Zusammenbruch* in den Vordergrund.

10. Schwierigkeit einer ideologiefreien Beurteilung der «letzten Fuge»

Eine ideologiefreie, allein an ästhetischen Kriterien orientierte Beurteilung der «letzten Fuge» war in der Zeit nach Graeser noch schwieriger als zuvor. Für die *Mystifizierung des Menschen Bach* blieb die Annahme einer hohen Qualität des Fugenfragments weiterhin wichtig. Zu den Wunschvorstellungen des modernen Menschen gehört, dass er bis zum physischen Zusammen-

⁶¹ HOFMANN, Kritischer Bericht (1996), S. 93-101, gibt einen Überblick über die zahlreichen seit dem 19. Jahrhundert formulierten Kritiken am Bestand und der Reihung des Erstdrucks; zwischen den Autoren, die an dieser Diskussion teilgenommen haben, besteht weitgehender Konsens, dass der Erstdruck nicht Bachs Grundplan entsprochen haben kann.

bruch *im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte* bleibt. Aus diesem Wunschdenken erklärt sich - mindestens teilweise -, dass man sich bis heute schwer tut damit, als Grund von Bachs Arbeitsabbruch am Fragment seine *Unzufriedenheit mit der geleisteten Arbeit* in Betracht zu ziehen⁶² und Bachs anschließende kompositorische Untätigkeit auf krankheits- und altersbedingte schöpferische Ermüdung zurückzuführen.

Zwar scheint schon GRAESER die kontrapunktische Dürftigkeit des Fragments erkannt zu haben. Aber er deutete sie positiv: *«Noch ein Wort über den Stil der Schlussfuge. Dieser weicht nämlich wesentlich von den vorhergehenden Stücken ab; er lässt nur eine Tendenz erkennen: das Streben nach Monumentalität. Alles Kleinliche ist aus ihr verbannt»*⁶³.

Autoren, die im Fragment negative Qualitäten orteten, äusserten ihre Meinung mit scheuer Zurückhaltung oder sie drehten ihre Negativbefunde mit diplomatischen Wendungen ebenfalls ins Positive. KARL HERMANN PILLNEY (1936) qualifizierte das Fragment, ähnlich wie GRAESER, dahingehend, dass es *«mit relativ wenig kontrapunktischen Künsten arbeitet und nur nach monumentaler Wirkung zu streben scheint, sich dadurch wesentlich von dem Stil der vorhergehenden Fugen und Kanons unterscheidend»*⁶⁴.

In verklusulierten Worten brachte DIRKSEN (1994) seine Meinung zum Ausdruck, dass das Fugenfragment gegenüber den andern Stücken der «Kunst der Fuge» qualitativ abfällt: *«Keinem mit der Kunst der Fuge vertrauten Zuhörer wird es entgehen, dass zwischen Contrapunctus 14 [dem hier besprochenen Fugenfragment] und den übrigen Contrapuncti ein gewisser Stilbruch existiert. Wirken letztere insgesamt als gedrungene, konzentrierte Sätze, ist der Gesamteindruck, den Contrapunctus 14 hinterlässt - trotz des satztechnisch äusserst ambitiösen Konzeptes - vergleichsweise kursorisch; seine Polyphonie wirkt insgesamt transparenter. Der Grund dafür liegt in einem wesentlichen Unterschied des kompositorischen Ansatzes: Contrapunctus 14 muss bis zu einem gewissen Grade als notierte Improvisa-*

⁶² Einzige Ausnahme ist, soviel ich sehe, HUSMANN (1938), S. 21 ff.

⁶³ GRAESER, «Kunst der Fuge» (1924), S. 59; ähnlich auch GRAESER, Kongressbericht (1925), S. 152.

⁶⁴ KARL HERMANN PILLNEY, Zur Frage der Ergänzung der Schluss-Quadrupelfuge aus J.S.Bachs «Kunst der Fuge», in: Allgemeine Musikzeitung 1936, S. 733-735, zitiert nach KOLNEDER (1977), S. 918.

tion aufgefasst werden.»⁶⁵ DIRKSEN weist neben weiteren Auffälligkeiten auch auf die geringe thematische Beteiligung des Soprans hin (S. 166): «Nach der Exposition tritt das Thema nur noch dreimal in dieser Stimme auf, gegenüber fünfmal in sowohl dem Tenor als auch dem Bass und sogar sechsmal im Alt. In allen anderen Contrapuncti ist eine solche Unausgeglichenheit nicht anzutreffen».

DIRKSENS Versuch einer Ehrenrettung, das Fragment sei bloss eine «notierte Improvisation» gewesen, überzeugt nicht, da man Bach kaum unterstellen darf, er habe eine sorgfältig geplante Folge von hochkonzentrierten und schrittweise komplexer gestalteten Fugen und Kanons mit einer unkonzentrierten Improvisation abschliessen wollen.

Auch SCHLEUNING (1993) drückte Verwunderung über die Qualität des Fragmentes aus, interpretierte die festgestellten Schwächen aber als implizite Stärken:

«Bach geht es [in der fragmentarisch gebliebenen Fuge] nicht so sehr um kunstvolle Satztechnik im alten kontrapunktischen Stil, sondern um die Gestik von Einfachheit und Grösse. Bemerkenswert ist - vielleicht wiederum ein Zeichen von Eile -, wie er im Dienste dieser Bemühung im Detail sorglos ist, gleich im ersten Kontrapunkt, der alles andere darstellt als einen fein gearbeiteten Gegensatz zum Thema, wie wir das aus den älteren Fugen des Zyklus kennen, oder in der Bassführung Takt 101, die eher als Folge von Nachlässigkeit als von freier Herrschaft über die Mittel zu beurteilen ist: Sprünge durch die Dreiklangtöne statt linearer Stimmführung, harmonische Stützstimmen wie in einem Generalbass-Satz statt eigenständiger Linien wie im stile antico. Mir scheint, dass hier ein frühes Beispiel vorliegt für jene von Beethoven und Bruckner vertraute Geste «Kontrapunkt und Fuge», bei der ein blosses Zeichen genügt als Hinweis auf alte Grösse, ohne dass das Kunstvolle kontrapunktischer Arbeit ausgeführt wird.» Dem zweiten Abschnitt der Fuge attestiert SCHLEUNING eine «Tendenz zur Glätte, ja zum Konventionellen.»⁶⁶

⁶⁵ DIRKSEN (1994), S. 164.

⁶⁶ SCHLEUNING (1993), S. 157f.

11. Überprüfung gefestigter Paradigmen

Nicht nur die Mystifizierung Bachs, auch andere Momente behindern eine sachliche Diskussion der Frage, ob Bach Gründe gehabt haben könnte, das Fugenfragment zu verwerfen. Da die Bejahung der Frage die Annahme stützen würde, Bach habe das «Kunst der Fuge»-Projekt insgesamt fallen lassen, müssten einige weitere Paradigmen überprüft werden, die seit 1751 den Diskurs über die «Kunst der Fuge» bestimmen, vorweg die Annahme der Vollendung⁶⁷ oder Beinahe-Vollendung der «Kunst der Fuge»⁶⁸. Aussagen über Bachs Grundplan und über die Reihung der vorhandenen Stücke müssten noch deutlicher als Hypothesen, nicht als gesichertes Wissen dargestellt werden⁶⁹. In Respekt vor Bachs Genius müsste anerkannt werden, dass wir nicht wissen, was Bach zur Vollendung der «Kunst der Fuge» noch alles im Sinne hatte. Versuche zur kompositorischen Ergänzung des Fugenfragments⁷⁰ verlocken an Interesse. Der Titel «*Kunst der Fuge*» würde von einer authenti-

⁶⁷ SCHWEITZER (1908/1957), S. 371: «*Mit Unrecht hat man behauptet, dass er die Kunst der Fuge nicht vollendet habe. Die Vollendung des Stiches hat er nicht erlebt. Daher kommt es, dass uns das Werk in einer Gestalt überliefert ist, die es unvollendet erscheinen lässt.*» - Ähnlich (bezogen auf den postulierten «anderen Grundplan») BUTLER, Final Disposition (2008), S. 116 ff., wobei BUTLER die Möglichkeit der Unvollständigkeit in Bezug auf einen ursprünglichen Grundplan offen lässt (S. 120).

⁶⁸ So etwa WOLFF, Bach-Biographie (2014), S. 475; SACKMANN (2008), S. 1034. - Die Annahme der Beinahe-Vollendung macht nötig, dass man sich über die Angabe des Nekrologs hinwegsetzt, es hätten noch zwei grosse Fugen gefehlt. Zwar ist der Nekrolog derart unpräzise, dass der Umfang des Fehlenden kleiner oder grösser gewesen sein mag. Das kommerzielle Interesse der Bach-Söhne und eine allfällige Beschönigungstendenz gingen aber unzweifelhaft dahin, das Fehlende herunterzuspielen, nicht es aufzubauschen.

⁶⁹ Die Diskussion über Bachs Grundplan und die gemäss diesem Plan richtige Reihung der Stücke scheint nicht abzubrechen. KOLNEDER (1977), S. 211-243, zählte 88 verschiedene Reihungsvorschläge. Seither sind weitere dazugekommen; vgl. etwa BUTLER, Ordering Problems (1983) (die Zugehörigkeit des Fugenfragments zur «Kunst der Fuge» bejahend), sowie DERSELBE, Final Disposition (2008) (die Zugehörigkeit verneinend).

⁷⁰ KOLNEDER (1977), S. 303 ff., zählte insgesamt 20 derartige Ergänzungsversuche, von denen 15 nach GRAESERS Aufrufen gemacht wurden. Seit KOLNEDERS Zählung sind weitere Versuche dazugekommen, vgl. BERGEL (1985), S. 250 ff. - ein Satz, der das Stück auf 389 Takte aufbläht!; DANIEL (2010), S. 124 ff., kommt auf 372 Takte, was der von KLEBER postulierten, angeblich von Bach geplanten Länge dieses Werkes entspricht; ferner GÖNCZ (2013), mit einer kommentierten Rekonstruktion des Fugenfragments.

schen Werkbezeichnung abgewertet zu dem von Adepten formulierten Kürzel für einen von Bach unvollendet hinterlassenen Zyklus, in welchem zahlenmäßige Symmetrien, geistvolle Proportionen und christliche Symbole weder ersichtlich noch rekonstruierbar sind und der sich zu einem Werk von Bachscher Vollkommenheit verhält wie ein roher Diamant zum geschliffenen Juwel.

12. Einzelheiten zum «Sterbebett-Choral»

Der Choral ist in zwei Versionen überliefert. Die eine Version ist gedruckt und vollständig erhalten. Sie befindet sich am Ende des Erstdrucks der «Kunst der Fuge». Die andere ist handschriftlich (von fremder Hand, nicht von Bachs Hand) und nur bis zur Mitte von Takt 26 erhalten. Sie befindet sich in der LO⁷¹. In der LO fehlt die Fortsetzung ab Takt 26, weil das letzte Blatt aus dem Band herausgeschnitten wurde⁷².

Die in den ersten 25 Takten der LO-Version feststellbaren Abweichungen sind gering, lassen aber diese Version als Verbesserung gegenüber der «Kunst der Fuge»-Version erscheinen. Wichtigste Abweichung ist der Titel. Er lautet in der «Kunst der Fuge»-Version «*Wenn wir in höchsten Nöten sein*», in der LO-Version «*Vor deinen Thron tret ich hiermit*» (die gleiche Melodie wurde zu Bachs Zeit zu beiden Texten gesungen). - Damit erscheint die «Kunst der Fuge»-Version als die frühere Fassung, die LO-Version als die spätere. KLOTZ (1957) hat diesen Befund bei der Herausgabe der LO in der NBA so gedeutet, dass die in der «Nachricht» von 1751 erwähnte Sterbebett-Diktatfassung die «Kunst der Fuge»-Version gewesen und einige Monate vor Bachs Tod diktiert worden sei, worauf Bach in den letzten Lebenstagen noch einige Verbesserungen zuhanden der LO diktiert habe⁷³.

⁷¹ Die LO (Leipziger Originalhandschrift) enthält eine Zusammenstellung von Orgelchorälen Bachs aus dessen früheren Jahren, wobei Bach die Werke anlässlich ihrer Übertragung in die LO mehr oder weniger tiefgreifend überarbeitete. Die Choralvorspiele wurden im BWV (1950) als «*Achtzehn Choräle*», in der NBA, Bd. IV/2 (1957) als «*Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift*» bezeichnet. Ein prägnanter, allgemein anerkannter Titel für diese Choralsammlung fehlt. - Vgl. dazu LEAHY (2011), S. XIX ff.

⁷² «... *became detached from the rest of the source*»; vgl. STINSON (2001), S. 38.

⁷³ KLOTZ (1957), S. 15 f.

Schon RUST⁷⁴ (1878), SPITTA⁷⁵ (1879) und KLOTZ⁷⁶ (1957) haben darauf hingewiesen, dass dem «Sterbebett-Choral» ein kürzerer Orgelchoral *aus Bachs früherer Zeit* zu Grunde liegt. Es handelt sich um BWV 641, ein um 1717 entstandenes Werk von 9 Takten. Alle genannten Autoren gingen von der Richtigkeit von Carl Philipp Emanuel Bachs «Nachricht» aus und glaubten, Bach habe sich als Blinder auf dem Sterbebett von der Erinnerung an BWV 641 inspirieren lassen.

1974 zeigte WOLFF mit Notenbeispielen, dass die Übereinstimmung von BWV 641 mit den erweiterten Spätfassungen in der «Kunst der Fuge» (BWV 668a) und in der LO (BWV 668) stellenweise derart frappant ist, dass eine Überarbeitung aus dem Gedächtnis kaum denkbar ist. WOLFF wies darauf hin, dass Bach sich andernorts nicht allzusehr auf sein Gedächtnis verliess, sondern beispielsweise die Stimmen für Kantatenaufführungen immer nach Vorlagen, nicht aus dem Gedächtnis anfertigte⁷⁷. Also drängte sich die Annahme auf, dass Bach das Stück *als Sehender am Schreibtisch* überarbeitet hatte.

Aus WOLFFS Erwägungen ergab sich, dass ein Diktat auf dem Sterbebett nur aus *mündlichen Änderungsanweisungen* bestanden haben konnte. Ein Gehilfe muss das Stück auf einem Tasteninstrument ab Noten vorgespielt und die Änderungen notiert haben, die ihm der auf dem Bett ruhende Bach mündlich angab⁷⁸. Die Änderungen waren geringfügig. Das auf dem Notenpult des Gehilfen stehende Manuskript dürfte schon in Weimar entstanden⁷⁹ und im Wesentlichen bereits jenes Stück von 45 Takten gewesen sein, das uns aus der «Kunst der Fuge» und aus der LO bekannt ist.

⁷⁴ WILHELM RUST, Revisionsbericht zu den Choralbearbeitungen, BG 25/2 (1878), S. XX f.; hier zitiert nach WOLFF, Sterbechoral (1974), S. 285.

⁷⁵ SPITTA, Bd. 2 (1879), S. 759.

⁷⁶ KLOTZ (1957), S. 102 ff.

⁷⁷ WOLFF, Sterbechoral (1974), S. 290.

⁷⁸ WOLFF, Sterbechoral (1974), S. 295, mutmasst für das Korrekturdiktat einen Zeitpunkt nach der missglückten Augenoperation. In der Bach-Biographie von 2014, S. 491, vermutet er als Entstehungszeitraum Bachs *letzte Lebenswoche*.

⁷⁹ WOLFF, Sterbechoral (1974), S. 293, hält die Entstehung des Orgelchorals kurz nach der Entstehung des gleichnamigen Werkes im Orgelbüchlein, also in Weimar, für wahrscheinlich, schliesst aber eine spätere Entstehung nicht aus.

WOLFF erweiterte diese plausible These um einige weit hergeholte Annahmen⁸⁰, die wohl vor allem dazu dienen sollten, Carl Philipp Emanuel vom Vorwurf freizusprechen, bewusst eine unwahre «Nachricht» publiziert zu haben. Gemäss WOLFF waren die vom Gehilfen verwendeten Noten nicht Bachs Autograph (das damals also schon verloren gewesen wäre), sondern eine Abschrift von fremder Hand, die sich noch in Bachs Besitz befand. Der Gehilfe habe die von Bach gewünschten Änderungen nicht in diese Abschrift eingetragen, sondern selber nochmals einen vollständigen, verbesserten Notentext des ganzen Stücks angefertigt, aufgrund dessen er anschliessend den Eintrag in der LO vorgenommen habe. Das unveränderte alte Manuskript sei im Hause Bach liegen geblieben und später von Carl Philipp Emanuel für die «Kunst der Fuge» verwendet worden. Carl Philipp Emanuel habe erfahren, dass Bach sich mit diesem Stück auf dem Sterbebett befasst hatte, habe die Sache aber missverstanden und irrtümlich geglaubt, das alte Manuskript sei eine auf dem Sterbebett diktierte Neuschöpfung gewesen. Dieser (entschuld-bare) Irrtum sei in die «Nachricht» eingegangen.

Mit etwas weniger Pietät und etwas mehr Wahrscheinlichkeit darf angenommen werden, dass der Gehilfe das Stück aus Bachs altem Autograph vorgespielt und sich die Neuerungen notiert hat, ohne das Autograph zu verändern. In diesem Falle hat Carl Philipp Emanuel das Autograph seines Vaters für die «Kunst der Fuge» benützt und die «Nachricht» wider besseres Wissen formuliert, vielleicht sogar später Bachs Autograph als belastendes Beweismittel beseitigt. Denn wer die überlieferten Tatsachen mit den Methoden juristischer Beweiswürdigung beurteilt, muss sich doch wundern, dass zu allen Stücken der LO und zu den meisten Stücken der «Kunst der Fuge» Vorlagen erhalten geblieben sind, wogegen es zum Orgelchoral BWV 668/668a keine Vorlage mehr gibt. Bemerkenswert ist auch, dass aus der LO jenes Blatt herausgeschnitten worden ist, das die Takte 26-45 des «Sterbebett-Chorals» enthielt (die Takte 1-25 stehen auf einer Seite, auf deren oberen Notenlinien die letzten Takte des vorhergehenden Stückes stehen). Vielleicht gab es auf dem herausgeschnittenen Blatt Abweichungen gegenüber der «Kunst der Fuge»-Fassung, die deren legendäre Entstehung noch dezi-dierter in Frage gestellt hätten als die Abweichungen in den Takten 1-25.

⁸⁰ KOLNEDER (1977), S. 333, bezeichnet Wolffs Argumentation als «mächtiges Hypo-thesen-Gebäude, in dem eine unbewiesene Annahme über der andern steht. »

Die Motive für eine solche Vorgehensweise sind unschwer zu erraten: Wollten die Bach-Söhne die «Kunst der Fuge» publizieren, so war das Fehlen eines abrundenden Schlusses erklärungsbedürftig. Die tatsächlichen Umstände - dass nämlich Bach die Sammlung seit 1748 in unfertigem Zustand hatte liegen lassen und später nur noch das Fragment BWV 1080/19 zu Papier gebracht hatte - hätten bei ihrem Bekanntwerden die «Kunst der Fuge» *entwertet*. Wurde hingegen gesagt, Bach habe daran bis fast zuletzt gearbeitet, als ihm die Augenkrankheit die Feder aus der Hand nahm, sei aber, wie der «Sterbebett-Choral» beweise, bis ans Lebensende im Vollbesitz seiner kreativen Kräfte geblieben, so hätte dies die «Kunst der Fuge» *aufgewertet*.

Akzeptiert man den von WOLFF angenommenen Zeitraum des Eintrags in der LO, so lässt dies Folgendes vermuten: Nach den missglückten Augenoperationen und dem anschliessenden gesundheitlichen Zusammenbruch dürfte Bach das Herannahen seines Todes gefühlt haben, womit er Anlass hatte, sich auf das Sterben vorzubereiten, wie es christlicher Tradition und Luthers Lehre entsprach⁸¹. In vielen Kantaten hatte Bach schon in jüngeren Jahren seinen Glauben an die Welt als ein Jammertal der Tränen und der Trübsal und an das Sterben als den ersehnten Weg zum Reiche Gottes in Musik gefasst. Texte wie «*Komm, du süsse Todesstunde*» (Kantate 161,1), «*Komm o Tod, du Schlafes Bruder*» (56,5), «*Ich freue mich auf meinen Tod*» (82,5) hatte Bach mit voller eigener Überzeugung vertont. Zu seinen schönsten Eingebungen hatte der Schlusschor des Himmelfahrtsoratoriums gehört: «*Wann soll es doch geschehen, wann kömmt die liebe Zeit, dass ich ihn werde sehen in seiner Herrlichkeit?*» - Nun, da für Bach die Zeit gekommen war, wurde die Beschäftigung mit dem Orgelchoral - jedoch *mit dem geänderten Titel* «*Vor deinen Thron tret ich hiermit*» - zu einem Teil der Vorbereitung auf seinen eigenen Tod. Mit dem Eintrag in die LO unter dem neuen Titel legte Bach bleibendes Zeugnis ab von seinem im Leben und im Sterben festen Christenglauben.

⁸¹ Vgl. MARTIN LUTHER, Sermon von der Bereitung zum Sterben (1519), in: Martin Luther, Studienausgabe Bd. 1 (hrsg. von H. Junghans u.a.), EVA Berlin 1979, S. 230-246, insbesondere Lehrsatz 3 (in moderner Diktion: «*Wenn man so jedermann auf Erden Abschied gegeben hat, dann soll man sich allein auf Gott richten. Denn dorthin wendet sich und führt uns auch der Weg des Sterbens*»); Urtext in: MARTIN LUTHER, Werke, Weimarer Ausgabe, Bd. 2 (1885), S. 680-697 (685)). - Bekanntermassen war Bach ein Kenner von Luthers Schriften, von denen er mindestens zwei Gesamtausgaben besass; vgl. WILHELM, Bibliothek (1979), S. 110.

Sollte Carl Philipp Emanuel Bach tatsächlich die Vorlage zum Druck des Chorals in der «Kunst der Fuge» beseitigt haben, so ist anzumerken, dass Bachs Autographe damals noch nicht den Nimbus von Reliquien hatten, den sie heute haben. Die Beseitigung von Druckvorlagen war nichts Ungebührliches, nachdem das Werk im Druck erschienen war. Auch war die Legende vom Sterbebett-Choral nicht völlig aus der Luft gegriffen. Carl Philipp Emanuel hat in seiner «Nachricht» die mündlich angebrachten *Veränderungen* zu einer *Neuschöpfung aus dem Stegreif hochstilisiert*. Das war eine Glorifizierung des Vaters, indem sie ihm eine ungebrochene Schaffenskraft bis ans Lebensende andichtete. Die Glorifizierung mag von den Angehörigen bereitwillig unterstützt worden sein, denn sie trug zum Ruhm der ganzen Musikerfamilie Bach bei.

Auch wenn die Bach-Söhne als Herausgeber der «Kunst der Fuge» wussten, dass der Orgelchoral in Bachs jüngeren Jahren entstanden war, so war ihre «Nachricht», es handle sich um ein Sterbebett-Diktat, eine lässliche Sünde zu einer Zeit, in der irreführende Angaben über die Entstehung von Werken aller Art weder gegen staatliches Recht noch gegen akademische Standards verstießen.