

Mir scheint beides höchst bedeutsam zu sein: die Tatsache, daß in reformatorischer Zeit und von einem führenden Kopf lutherisch-reformatorischen Denkens die Kabbalistik erwähnt und mit zentralen theologischen Argumenten strikt abgelehnt wird; ebenso die Tatsache, daß in spätorthodoxer Zeit ein lutherischer Theologe diesen Text kennt, ihn zitiert und damit seine eigene scharfe Ablehnung begründet. Bedenkt man, welch breiten Raum in Bachs Bibliothek Werke Luthers und Schriften der lutherischen Orthodoxie einnahmen, weiter, wie stark sein Luthertum – das zeigt die Untersuchung seiner schrift- und choralgebundenen Musik auf Schritt und Tritt – in sein Werk hineinwirkte, dann rückt nach meinem Urteil angesichts einer so klar nachweisbaren antikabbalistischen Tradition im Luthertum die Arbeit mit dem Zahlenalphabet für Bachs Schaffen in den Bereich des ganz Unwahrscheinlichen.

Das Kapitel „*Von den Zahlen besonders*“ in Schmidts Buch enthält Ausführungen zu einzelnen Zahlen, und zwar zu den Zahlen 1 bis 10; ferner einige Anmerkungen zu den Zahlen 12, 14, 22 und 40. Dabei neigt Schmidt zur Verbindung eher arithmetischer mit „mystischen“, symbolischen Deutungen. Diese können hier nicht im einzelnen referiert werden. Doch erscheint mir die folgende allgemeine Überlegung als wichtig: Die lutherisch-spätbarocke Musikanschauung war in der symbolischen Ausdeutung nur an den niedrigen, der Eins nahestehenden Zahlen interessiert, weil sich aus diesen die für den Harmoniegedanken grundlegenden Proportionen 1:2, 2:3 usw. ergaben. Schmidt, in dessen Denken dieser Hintergrund fehlt, beschränkt sich in seiner Darstellung gleichwohl auf eben diese niedrigen Zahlen. Nur sie – gelegentlich auch ihre Summen, Produkte und Potenzen – sind demnach in Spätbarock und Spätorthodoxie von Interesse. Jeder Versuch, Bachs Musik zahlensymbolisch zu interpretieren, sollte das beachten.

Neue Forschungen zu Bachs Kunst der Fuge*

von Alfred Dürr, Göttingen

Die Literatur über Bachs *Kunst der Fuge* ist in den letzten Jahrzehnten derart angeschwollen, daß sie nur noch schwer überschaubar ist, und die folgenden Ausführungen wollen auch keinen erschöpfenden Literaturbericht geben, sondern lediglich über drei aus unterschiedlichen Gründen repräsentative Arbeiten berichten. Anlaß zum wiederholten wissenschaftlichen Studium dieses Werkes ist seine Vieldeutigkeit, was Anordnung, Besetzung und unvollendeten Schluß betrifft, daneben aber sicherlich auch die unverminderte Faszination, die dieses unvollendete Gipfelwerk der Weltliteratur seit den Tagen Wolfgang Graesers auf seine Hörer auszuüben pflegt. Sieht man dann, in welchem Ausmaße die Interpretationen selbst der

* Walter Kolneder: *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts*. Teil I: *Entstehung und Erstdruck*. Teil II: *Analysen*. Teil III: *Spezialuntersuchungen*. Teil IV: *Kritische Chronologie*. Teil V: *Die Aufführungen*. 4 Bände. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1977). 1052 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 42–45.)

Wolfgang Wiemer: *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Untersuchungen am Originaldruck*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1977). 83 S.

Bach's "Art of Fugue": An Examination of the Sources. Seminar Report, in: *Current Musicology* 19, New York: Columbia University 1975. Seite 47–77.

namhaftesten Forscher auseinandergehen, so mag man wohl versucht sein, darüber eine Satire zu schreiben.

Sicherlich ist dies der Grund, warum sich Walter Kolneders fünfteiliges Riesenwerk auf weite Strecken hin wie eine Satire liest. Schon der Untertitel deutet dies an: Kolneders Buch ist eine Abrechnung mit den „*Mythen des 20. Jahrhunderts*“ (mußte hier unbedingt der Geist des unseligen Alfred Rosenberg beschworen werden?). Diese Mythen werden in einer Fülle von Literaturzitate ausgebreitet, die von der tiefen Belesenheit des Verfassers zeugen, zuweilen den Text aber auch so ausufern lassen, daß der Leser sich fragt, ob nicht eine zusammenfassende Inhaltsangabe oder eine Auswertung des zu Berichtenden den Zweck besser erfüllt hätte, – zumal da etliche Druckfehler und eine inkonsequente Vermischung von Kursiv- und Normaldruck das Weiterzitieren der Literaturzitate nicht ratsam erscheinen lassen. Auch der Verzicht auf manches Entbehrliche – etwa Aufführungskritiken (S. 563 ff. u. ö.), Angaben über handschriftliche Streichungen in Aufführungspartituren (S. 427), über Orchesteraufstellung (S. 429), die Aufzählung von Mitwirkenden (S. 433 u. ö.) und von Teilaufführungen (S. 439–441) – hätte wohl eine heilsame Straffung erwirkt. Ja, endlich wird der größte Teil der Leser den 186 Seiten umfassenden Teil V gern entbehren, enthält er doch lediglich einen Aufführungskatalog des 20. Jahrhunderts.

Kolneders Stärke besteht in einer heilsamen Skepsis unbewiesenen Spekulationen und Behauptungen gegenüber, sie mögen sich auf die Ordnung des Werkes, seine Deutung, seine Bestimmung oder seine Nachwirkung (Stichwort „*Dornröschenschlaf*“) erstrecken. Diese Skepsis befähigt ihn zur Korrektur zahlreicher alteingefahrener Klischeevorstellungen, und man wird ihm auf diesem Wege vorbehaltlos folgen können. Auch daß bei einer solchen skeptisch-beschreibenden Darstellungsweise zuweilen große Konzeptionen fallen gelassen werden, so daß zu manchen zentralen Diskussionspunkten der bisherigen Forschung eine gewisse Unsicherheit aufkommt, braucht kein Mangel zu sein, im Gegenteil: Patentlösungen sind meist suspekt. Aber einige Fragen bleiben dabei offen:

Am leichtesten erträglich, ja geradezu wohltuend ist dieses Fehlen einer Patentlösung auf dem Gebiete der Analysen. Hatten Hugo Riemann und in jüngerer Zeit Ludwig Czaczkes (für das *Wohltemperierte Klavier*) noch eine feste Vorstellung davon, in wieviel Teile eine regelrechte Fuge zu zerfallen habe, so ist Kolneder mit formalen Feststellungen betont vorsichtig („*den überzähligen Einsatz im Alt kann man noch zur Exposition zählen*“, S. 109), und zur Deutung der Gesamtform einer Fuge gibt er, wofern überhaupt, nur Deutungsmöglichkeiten an. Man wird diesen analytischen Teil (II), zumal er sich jeglicher Polemik enthält, zu den ertragreichsten der Arbeit zählen dürfen und mit großem Gewinn lesen.

Auch zur Frage der Instrumentenbestimmung kommt Kolneder zu keinem eindeutigen Schluß; er meint vielmehr, „*daß Bach bei der Komposition eine klavierauszugsmäßige Spielbarkeit auf Tasteninstrumenten berücksichtigt, daß er aber möglicherweise für die Nummern I–XV sowie für XXIII die Ausführung auch durch Melodieinstrumente in Erwägung gezogen hat*“ (S. 74).

Besondere Skepsis bringt Kolneder allen Ergebnissen der quellenmäßigen Überlieferung entgegen; und die daraus resultierende Unsicherheit wird verstärkt durch das völlige Fehlen eigener philologischer Untersuchungen. So hat z. B. die ältere Forschung großen Wert auf das angeblich autographe Stichfehlerverzeichnis gelegt, da es zu beweisen schien, daß Contrapunctus I bis XI noch unter Bachs Aufsicht gestochen worden waren. Statt nun eigene Untersuchungen in dieser wichtigen und problematischen Frage anzustellen, zieht sich Kolneder mit einem vagen Satz aus der Affäre: „*Gleichgültig ob das Druckfehlerverzeichnis von J. S. Bach stammt oder nicht, es scheint naheliegend, daß er der Urheber war*“ (S. 84). Nun ist das Verzeichnis aber eindeutig von Carl Philipp Emanuel Bach geschrieben, und was seine „Urheberschaft“ betrifft, so ist man versucht, im Stile Kolneders zu fragen: „Woher weiß Kolneder das?“ Muß nicht jeder apographe Beleg bis zum Beweis des Gegenteils in dem Verdacht stehen, nach Bachs Tod hinzugefügt worden zu sein?

Nichts Gewisseres erfahren wir auch über den gleicherweise nicht unwichtigen Vermerk „und einen andern Grund Plan“¹. Er sei „(wahrscheinlich) von Bachs Handschrift“ (S. 85). Das nun freilich ist er auf alle Fälle nicht. – Auch sonst offenbart sich Kolneders Gleichgültigkeit philologischen Fragen gegenüber allenthalben, so z. B. im Bibliothekszitat des Berliner Autographs als „die Handschrift P 200 der Preußischen Staatsbibliothek“ (statt: Mus. ms. Bach P 200 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin) und im Fehlen dieser Signatur bei der Nennung der Beilagen (S. 13).

Nun darf man Kolneder nicht in jeder Hinsicht Konzeptionslosigkeit vorwerfen; zu bestimmten Fragen nimmt er sehr wohl eindeutig und entschieden Stellung. Besonders wichtig ist es ihm zu betonen, daß die *Kunst der Fuge* kein abstraktes Schauwerk, sondern zum Klingen bestimmte Musik sei, eine These, der man vorbehaltlos zustimmen wird, die aber – trotz wiederholter Polemik Kolneders – auch nicht ganz neu ist. Wie anders käme sonst der den dicksten Teilband füllende Aufführungskatalog zustande? Projiziert Kolneder hier nicht ein überholtes Vorurteil in die Gegenwart, um es dann umso siegreicher widerlegen zu können?

Eine weitere These Kolneders lautet: Die Ordnung des Erstdrucks trifft zu (S. 262). Die „Schlüsselfigur“ zu dieser gewichtigen These ist Friedrich Wilhelm Marpurg, der, wie seine *Kritischen Briefe über die Tonkunst* besagen, Bachs Spiel noch zu Lebzeiten gehört haben dürfte. Da nun, wie Marpurg im „Vorbericht“ mitteilt, Bachs *Kunst der Fuge* den Anlaß zur Abfassung seiner eigenen *Abhandlung von der Fuge* gebildet habe, so folgert Kolneder weiter, kann Marpurg die *Kunst der Fuge* nicht erst 1752 kennengelernt haben; vielmehr habe Bach sie ihm schon in Leipzig gezeigt. Daher, so lautet der kühne Schluß, ist Marpurg auch unser Gewährsmann für die richtige Anordnung. Denn dieser zitiert 1754 die Spiegelfugen in der Reihenfolge des Erstdrucks. Dieser These ist bereits Wolfgang Wiemer mit gewichtigen Argumenten entgegengetreten (Mf 31, 1978, S. 181f.), und wir möchten hinzufügen, daß auch das Vorspielen des Werkes durch Bach noch keine Berechtigung für derart weitgehende Schlüsse bietet, Marpurg habe sich damals auch alle Feinheiten der Reihenfolge gemerkt, ja, Bach habe ihm sogar die fertigen Teile „zur Arbeit an seinem Fugenwerk zur Verfügung gestellt“ (S. 257). Welcher Komponist gibt schon Unfertiges aus dem Haus? Hätte Marpurg eine abweichende Folge für zutreffend erklärt, so hätte man allenfalls an eigene Informationen glauben können; die bloße Übereinstimmung mit dem Erstdruck läßt keinerlei zwingende Schlüsse zu.

Fällt damit eine für die Werkgestalt weitreichende These Kolneders in sich zusammen, so darf man auch der weiteren These, die erste Ausgabe des Erstdrucks sei nicht 1751, sondern erst 1752 erschienen, keinen rückhaltlosen Glauben schenken, wie Wiemer (a. a. O.) gezeigt hat. Die Abwertung der ersten Ausgabe durch Kolneder, die sich z. B. im Unterdrücken der in ihr enthaltenen „Nachricht“ in der *Kritischen Chronologie* (Teil IV) offenbart, ist jedenfalls nicht berechtigt, ebensowenig das herablassende Bspötteln „späterer Musikologen“, die sich unterstehen, den Erstdruck schon vor 1752 anzusetzen (S. 502).

Mit Nachdruck vertritt Kolneder endlich die These, die *Kunst der Fuge* sei im 19. Jahrhundert sehr wohl bekannt gewesen (S. 517 u. ö.). Gewiß, man kaufte sie – die Czerny-Ausgabe wurde, wie Kolneder berichtet, bis 1926 in über 20000 Exemplaren aufgelegt (S. 518) –; aber man spielte sie nicht, jedenfalls nicht öffentlich. Wohl ist Kolneders Beobachtung, die *Kunst der Fuge* sei im Grunde nicht zur „Aufführung“, sondern zu häuslichem Spielen bestimmt, feinsinnig und treffend (S. 90); aber darin waren Graeser und seine Zeit anderer Ansicht – und mit Erfolg! Bedurfte es darum wirklich so harter Worte gegen Graeser (S. 518), wenn dieser von 175jähriger Vergessenheit spricht, da doch selbst Kolneders fleißiger Aufführungskatalog vor 1927 nur zwei bescheidene Aufführungen zu nennen vermag?

Die Kritik in Einzelfragen sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß uns der Verfasser ein

¹ Dieser Vermerk wird von Kolneder mit gleich zwei Fehlern zitiert, nämlich „Und“ statt „und“ sowie „anderen“ statt „ändern“.

Kompendium zu einem der Spitzenwerke der Weltliteratur schenkt, das kein Leser ohne Gewinn in die Hand nehmen wird. Ganz besonders große Freude wird der empfinden, der Spaß am höhnischen Abkanzeln von Fachkollegen hat – chacun à son goût!

*

Wolfgang Wiemers Schrift ist in fast allen Punkten derjenigen Kolneders entgegengesetzt, – allein schon dem Umfang nach. Wiemer stützt sich ganz auf den diplomatischen Befund und beweist dadurch, was man bei der Lektüre Kolneders nicht unbedingt glauben möchte, daß die Grundlagenforschung sehr wohl noch imstande ist, Neuerkenntnisse von weitreichender Konsequenz zu liefern. Während Kolneder alle Zweifler an der Authentizität des Erstdrucks als „Reiher“ apostrophiert (S. 259 u. ö.) und für ihre Überlegungen nur Kübel des Spottes übrig hat (man lese S. 257), vertritt Wiemer die Ansicht, daß die Frage nach der Ordnung durchaus ernst zu nehmen sei, und er beweist, daß der graphische Befund des Erstdruckes sehr wohl noch Handhaben zur Gewinnung neuer Erkenntnisse bietet. Da wir es hier mit sehr speziellen Untersuchungen zu tun haben, wird die Nachprüfung im einzelnen Aufgabe künftiger Forschungen bleiben. Auch zeigt Wiemer selbst die Richtung auf, in der weitere Schritte möglich sein könnten (z. B. zur Person des Stechers, S. 45); doch darf wohl die Richtigkeit der grundsätzlichen Erkenntnisse heute schon unterstellt werden. Demnach wurden die Abklatschvorlagen für den Erstdruck von unterschiedlichen Schreibern angefertigt und zu unterschiedlicher Zeit zum Stich gegeben. Der Stich selbst geschah in drei Phasen, deren erste (Abklatschvorlagen autograph) schon relativ früh – ca. 1748/1749 – anzusetzen ist; die zweite Phase folgte in Bachs letzter Lebenszeit (Abklatschvorlagen von Kopistenhand, u. a. wohl von Johann Christoph Friedrich Bach, der Ende 1749 das Elternhaus verließ), die dritte erst nach einer durch Bachs Tod verursachten Pause (wohl 1751). Stecher war – auch dies ist eine Neuerkenntnis – mit größter Wahrscheinlichkeit Johann Heinrich Schübler, der Bruder des bisher bekannten Johann Georg Schübler.

Wiemer folgert, daß die Anordnung Bachs in der Reihenfolge einfache Fugen – Gegenfugen – mehrthemige Fugen – Spiegelfugen – Kanons – Quadrupelfuge vom Erstdruck mit Ausnahme der irrtümlich eingedrungenen Sätze BWV 1080/10a; 18,1; 18,2 richtig wiedergegeben werde, möchte aber innerhalb der Spiegelfugen und innerhalb der Kanons noch Umstellungen vorgenommen wissen. Hierzu wären am ehesten Bedenken möglich:

Zu den Spiegelfugen: Vorauszuschicken ist, daß bereits Schmieder im BWV die normale und umgekehrte Gestalt gegenüber dem Erstdruck jeweils miteinander vertauscht hat, – eine Vertauschung, die auch Wiemer für nötig hält, so daß seine Zählung mit der des BWV übereinstimmt. Wiemer meint, daß durch diese Anordnung die Normalgestalt vorangestellt werde (S. 36). Dies trifft aber nur für die Spiegelfuge 12 zu, nicht für 13, wie die folgende Übersicht zeigt:

Nr. nach Kolneder		Stellung im		Richtung des Themas	BWV, Wiemer
		Erstdruck	Autograph		
XII	} vierstimmige Spiegelfuge	an 1. Stelle	unten	inversum	12,2
XIII		an 2. Stelle	oben	rectum	12,1
XIV	} dreistimmige Spiegelfuge	an 1. Stelle	unten	rectum	13,2
XV		an 2. Stelle	oben	inversum	13,1

Gemessen an der Richtung des Themas, ist also nur die vierstimmige Spiegelfuge im Erstdruck verkehrt angeordnet, die dreistimmige nicht. Verglichen mit dem Autograph, sind es beide. Nun mag es sein, daß Bach tatsächlich aus Gründen der Axialsymmetrie die zweite Fuge mit ihrer Umkehrung beginnen lassen wollte – so das Autograph –; aber Wiemer geht über

dieses Problem hinweg, ohne es zu berühren, und Kolneder weiß die Anordnung der dreistimmigen (!) Spiegelfuge nur als Irrtum des Redakteurs zu erklären (S. 187), die der vierstimmigen hält er – freilich etwas schwach nur mit dem Hinweis auf den Schlußtakt argumentierend – für richtig (ebenda).

Zu den Kanons: Der Augmentationskanon ließ sich beim Stich nicht auf zwei gegenüberliegenden Seiten unterbringen; die folgende Versoseite wurde noch gebraucht. Aus der Tatsache, daß dabei auf gute Wendemöglichkeit für den Spieler geachtet wurde, schließt Wiemer, daß auch die übrigen Kanons spielgerecht für je zwei gegenüberliegende Seiten bestimmt waren, und gelangt zu der notwendigen Folgerung, daß der Augmentationskanon nur für den Schluß der Kanongruppe vorgesehen gewesen sein könne (S. 15). Da nun aber die Kanons zur ersten Stichphase gehören, ist es schwer zu sagen, ob Bach zur Zeit ihrer Niederschrift schon sicher wußte, daß die letzte Fuge vor den Kanons auch wirklich mit einer Rectoseite enden würde. Wußte er es noch nicht, so sind die Folgerungen schwach fundiert; wußte er es aber schon, mit welcher anderen Seite hätte Bach den Augmentationskanon dann beginnen sollen, gesetzt den Fall, er wäre für eine frühere Stelle innerhalb der Kanons vorgesehen gewesen? Am ehesten ließe sich noch folgern, Bach habe den Kanon eben um jener Wendemöglichkeit willen an die letzte Stelle setzen wollen. Aber ist ein solcher Schluß erlaubt? Auch die Ordnung der übrigen Kanons untereinander (S. 52f.) gehört zu den am schwächsten fundierten Überlegungen Wiemers und könnte möglicherweise zum Gegenstand späterer Korrekturen werden.

Daß der Rezensent den zahlensymbolischen Folgerungen Wiemers hilflos gegenübersteht, mag persönlichem Dafürhalten entspringen. Es ist aber doch nicht leicht zu glauben, Bach habe in einem Falle – beim BACH-Thema – die Trillernoten mitgezählt, um zur Zahl 14 zu gelangen (S. 55), in einem anderen – bei der ersten Zeile des angehängten Chorals – dagegen nicht (S. 55 bzw. 57). Der Rezensent neigt vielmehr zu der Ansicht, Bach habe sich einfach nicht die Mühe gemacht, die Zahlen 14 und 41 so völlig aus seinem Werk auszuschließen, daß sie spätere Ausleger nicht doch noch irgendwo und irgendwie finden konnten.

*

Dem Umfang nach noch bescheidener präsentiert sich der Seminarbericht über ein von Christoph Wolff im Frühjahr 1973 in der Columbia University gehaltenes Oberseminar über die *Kunst der Fuge*. Daß wir ihn zu unserer Rezension heranziehen, ergibt sich aus der engen Verknüpfung einiger seiner Ergebnisse mit den Forschungen Wiemers; stellen doch Wolffs Untersuchungen einen ersten und entscheidenden Schritt zur Lösung der Probleme mit den Mitteln moderner Quellenforschung dar.

Die Thematik des Berichts ist vielgestaltig. Einem allgemein einführenden Beitrag George Stauffers folgt eine von Peter Dedel gebotene Übersicht über die Verbreitung des Werkes und seiner Druckausgaben. Douglass Seaton untersucht die im Berliner Autograph überlieferte Werkgestalt und macht glaubhaft, daß wir es hier mit einer eigenständigen Werkfassung von axialsymmetrischer Anlage zu tun haben. Anne Bagnall betrachtet die einfachen Fugen in ihren unterschiedlichen Fassungen (Autograph und Druck) und macht deutlich, worum es Bach bei der Neugestaltung geht. Richard Koprowski bemüht sich um die Differenzierung der Schreiber der Abklatschvorlagen aus den unterschiedlichen Stichformen der einzelnen Seiten des Erstdrucks und kommt zu dem Ergebnis, daß Bach über 40 % der Vorlagen selbst geschrieben habe. Thomas Baker legt die Gründe dar, die Bach zur Neufassung des Augmentationskanons bewogen haben dürften, und Christoph Wolff entwickelt die aufregende These, die Schlußfuge sei nicht unvollendet geblieben; vielmehr sei der Schluß, der sich, zuvor als Themenkombination bereits entworfen, dem erhaltenen Fragment anzuschließen hatte, erst später verlorengegangen, da die Herausgeber für ein Stück ohne Anfang keine Verwendung wußten.

Auch hier mögen spätere Untersuchungen noch manches ergänzen oder auch berichtigen. Wir wählen jedoch zum Schluß aus den vielen offenen Fragen noch ein beispielhaftes Problem,

um daran Möglichkeiten und Grenzen der verschiedenen Betrachtungsweisen zu zeigen: die Frage nach der Entstehungszeit des Werkes oder vielmehr dessen, was von ihm auf uns gekommen ist.

Kolneder übernimmt eine These Gunther Hokes, das Werk sei als Jahresgabe 1749 für die Mizlersche Sozietät bestimmt gewesen, und das erkläre die Eile, „mit der Bach an den Stich des Werkes ging, noch bevor es fertig war“ (S. 11). „Die Arbeit an der ‚Kunst der Fuge‘ wurde . . . vermutlich mit dem Tage der ersten Augenoperation abgebrochen und nachher nicht wieder aufgenommen“ (S. 25). Die Fassung des Autographs hat für Kolneder keine eigene Bedeutung als in sich vollendete Erstfassung; das Autograph ist ihm lediglich ein „Arbeitsmanuskript“, das „nicht als Vorlage für den Druck gedient“ hat (S. 557 u. ö.). Kolneder rechnet demnach mit der Arbeit Bachs an der *Kunst der Fuge* bis unmittelbar vor dem 28. März 1750.

Auffällig an den autographen Manuskripten der *Kunst der Fuge* ist nun aber, daß sie zwar in Bachs Altersschrift geschrieben sind, aber in Schriftzügen, die noch volle Gesundheit verraten, – und zwar bis zu den letzten Eintragungen. Nirgends findet sich jene zittrig-klobige Spätschrift, wie sie an Kantate 195, an den spätesten Eintragungen zur *Johannes-Passion* und gelegentlich auch an den spätesten Teilen der *h-Moll-Messe* zu beobachten sind (gute Beispiele hierfür enthalten die Faksimileabbildungen in NBA I/33, S. VIII und NBA II/4, S. VIII und X). Seaton folgert daraus: „P 200 may, in fact, have been copied considerably earlier than is normally assumed“, und Kolneder ist sich insoweit mit ihm einig, daß Bach die erhaltenen Teile der *Kunst der Fuge* bei guter Gesundheit geschrieben hat.

Dieser Befund erlaubt aber nur eine der beiden Deutungen: Entweder hat Bach die *Kunst der Fuge* schon relativ früh vor seiner letzten Krankheit aus der Hand gelegt (bzw. seinen Kopisten überlassen), oder aber er war in seinem Alter einmal vorübergehend krank – BWV 195, 245! – und hat danach in wieder gebesserter Gesundheit die Arbeit an der *Kunst der Fuge* weiter vorangetrieben.

Ohne uns auf eine der beiden Möglichkeiten festlegen zu wollen, möchten wir – mit Wiemer (S. 48) – auf die Kantoratsprobe Harrers am 8. Juni 1749 hinweisen, die doch wohl nicht anders als durch eine Krankheit Bachs zu erklären ist, sowie auf die Tatsache, daß nach dieser Zeit keine eigenschriftlichen Dokumente mehr, sondern nur noch fremschriftliche überliefert sind. Man möchte daher doch fragen, ob wir berechtigt sind, diejenigen Forscher, die auf eine Krankheit Bachs im Frühjahr 1749 schließen, derart höhnisch abzufertigen, wie Kolneder das tut (S. 32f.: „durch kein Dokument bewiesen. – So etwas verbreitet sich sofort . . . Mr. Miles, der es wieder einmal ganz genau weiß . . .“). Es wäre interessant zu erfahren, welche andere Deutung Kolneder den vorliegenden Dokumenten zu geben weiß; aber dazu äußert er sich nicht.

Man legt daher die neue Literatur zur *Kunst der Fuge* mit dem Gefühl aus der Hand, daß – leider oder glücklicherweise – die letzten Worte über dieses Werk noch nicht gesprochen sind.