

BESPRECHUNGEN

Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Herausgegeben von Reinhold Brinkmann. Veröffentlicht für ihre Mitglieder von der Neuen Bachgesellschaft, Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig. Kassel, Bärenreiter 1981.

Der Bericht ist dreigeteilt in diejenigen Gebiete, die Reinhold Brinkmann, Leiter des Symposiums, nach einer Phase der Quellenforschung und Edition als besondere Desiderata der Bachforschung bezeichnet: Biographik, Analyse und Aufführungspraxis.

In dem der Biographik gewidmeten Teil berichtet Christoph Wolff über „Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik“. Hans-Joachim Schulze sucht die „unvermeidlichen Lücken“ in Bachs Lebensbeschreibung“ durch kluge Hypothesen zu überbrücken. Werner Felix berichtet über eine in der DDR entstehende Bach-Biographie, die das soziologische, politische und geistesgeschichtliche Umfeld Bachs gebührend zu berücksichtigen plant. Robert L. Marshall stellt neuartige Thesen „Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten“ auf. Werner Neumann behandelt das Problem „vokal-instrumental“, indem er das architektonische Kompositionsprinzip Bachs mit Beispielen belegt und auf dessen Bedeutung für die Bewertung der Parodietechnik hinweist. Walter Blankenburg zeigt „Tendenzen der Bachforschung seit den 1960er Jahren“ auf in Form eines ausführlich kommentierten Literaturberichtes.

Den Abschnitt „Zur Situation der Bach-Analyse“ leitet ein gewichtiges Referat von Friedhelm Krummacher über „Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse“ ein, in dem der Autor dafür plädiert, Bachs Kunst „weniger historisch als ästhetisch motiviert“ zu betrachten. Werner Breig berichtet über „Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten“ und äußert sich nach einigen terminologischen Überlegungen kritisch zu der von Heinrich Bessler aufgestellten Konzertschronologie, die auf breiterer Basis zu revidieren wäre. Ulrich Siegele referiert über „Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik“, gewonnen am sechsstimmigen Ricercar aus dem Musikalischen Opfer, der Sinfonia in f-Moll und einigen anderen Werken mit dem Ziel, Proportionen aufzuzeigen und darzulegen, wie Bach versucht, „dogmatische Figuren, dogmatische Gleichnisse in kompositorische Figuren, kompositorische Gleichnisse zu übersetzen“. Walther Siegmund-Schultze behandelt „Bachs Inventionen und Sinfonien“ und sieht in ihnen „das Zentrum der Bachschen Kunst“, in dem sich „die Universalität der Bachschen Kunst am erstaunlichsten kundtut“. Paul Brainards Referat über „Textvertonungsrücksichten als bestimmendes Element des Bachschen Kompositionsverfahrens“ ist in Kurzform wiedergegeben; der ausführliche Text findet sich im BJ 1978 (S. 113–139) unter dem Titel „Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs“. Reinhard Szeskus bringt „Zum Vokaleinfluß in Bachs Kantatenritornellen“ Beispiele des Eindringens von Kirchenliedmelodien in den Instrumentalsatz der Choralkantaten. Hans Grüß

analysiert den Eingangschor der Kantate „Schauet doch, und sehet“ BWV 46 und weist auf die Konsequenzen der Analyse für die Aufführungspraxis hin.

Der dritte Teil „Zur Aufführungspraxis Bachscher Werke“ enthält nur zwei Referate und ein Rundgespräch. Emil Platen befaßt sich mit den Continuo-Partien in den Rezitativen Bachscher Kirchenmusik – „Aufgehoben oder ausgehalten?“ – und Laurence Dreyfus mit der Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs, während die Teilnehmer des Rundgesprächs (von Dadelen, Größ, Harnoncourt, Marshall, Rilling, Wolff) sich vornehmlich mit prinzipiellen Fragen einer heutigen Bachinterpretation befassen.

Eine Würdigung sämtlicher Referate würde zu weit führen. Wir greifen daher einige spezielle Probleme heraus, deren Behandlung uns besonders bedeutsam erscheint.

Auf reges Interesse stößt das Thema „vokal-instrumental“. Dabei befaßt sich Werner Neumann vornehmlich mit denjenigen Textpartien, die sich als abhängig von einem vorgeformten Satz erweisen, sei es von einem Instrumentalsatz, in den sie eingebaut sind, sei es von einem Vokalsatz, dessen abweichend textierte Wiederholung sie sind. Ja, der flüchtige Leser mag den Eindruck erhalten, Neumann begreife die Abhängigkeit des Bachschen Vokalsatzes als Regelfall (vgl. etwa S. 72, Fußnote 2), was sicherlich nicht gemeint ist. Denn es gibt nicht nur genuin textgezeugte Vokalpartien, sondern sogar Instrumentalpartien in Form von Ritornellen, die ganz auf den nachfolgenden Vokalpart hin konzipiert sind (ein Beispiel für viele: Arie „Mein Jesus ist erstanden“ BWV 67/2). Auch der Nachweis von Kirchenlieds substanz in den Ritornellen der Bachschen Choralkantaten durch Reinhard Szekus schränkt die Dominanz des instrumentalen Prinzips ein. Ähnliches gilt für Paul Brainards Referat über Bachs Textkorrekturen, und noch einmal offenbaren die Ausführungen von Hans Größ das Wechselspiel in der Dominanz des vokalen und des instrumentalen Prinzips. Gleichwohl dürfte das Thema damit noch nicht erschöpfend behandelt sein, und insbesondere fehlt noch eine wohlfundierte Analyse der Leipziger Arien Bachs, bevor sich auf diesem Gebiet eine communis opinio wird erzielen lassen. Auch will es scheinen, als sei Bach in seinen Chorsätzen der späteren Leipziger Jahrgänge zuweilen zu einer derart intensiven wechselseitigen Durchdringung von Vokal- und Instrumentalsatz gelangt, daß sich das Ergebnis der Einordnung in die Begriffe der vokalen oder instrumentalen Dominanz widersetzt; man vergleiche hierzu den Eingangschor der Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ (BWV 79/1).

Von besonderer Bedeutung scheinen mir die Ausführungen Friedhelm Krummachers, der sich gegen eine ausschließlich historisch orientierte Analyse wendet mit der Begründung, daß dadurch gerade das Besondere, das Zeituntypische der Bachschen Kunst nicht erfaßt werde – ein Einwand, der nach Krummacher auch für eine historisierende Aufführungspraxis des Bachschen Werkes gilt. Auch Ulrich Siegeles analytische Beobachtungen sehen vom Zeitstil ab und sind bemüht, Personaltypisches zu erkennen. Freilich scheint es mir trotz der beigebrachten Materialfülle fraglich zu sein, ob Siegele mit seiner (zumindest zu einem Beispiel vorgebrachten) These, eine minutiöse Berechnung müsse dem eigentlichen Kompositionsvorgang vorausgegangen sein, im Recht ist. Könnte nicht das Gefühl für Proportionen dem Künstler Bach als intuitive Gabe so

sehr zu eigen gewesen sein, daß ihm beim Komponieren unter den Händen neben vielen Kompositionen, deren Proportionen sich nur annähernd in Zahlen erfassen lassen, auch solche entstanden, die exakte Zahlenverhältnisse aufweisen? Auch mit seiner Behauptung, Bach habe zumindest einigen seiner Instrumentalkompositionen kirchlich-dogmatische Inhalte zugrunde gelegt, betritt Siegele schwankenden Boden: Sie gilt nur unter der Prämisse, daß Bach seinen Instrumentalkompositionen überhaupt Inhalte zugrunde gelegt habe, die über den durch Affekten- und Figurenlehre gezogenen zeittypischen Rahmen hinausweisen. Da sich Bach hierzu niemals verbaliter geäußert hat, wird ein entsprechender Beweis schwer zu erbringen sein.

Robert L. Marshall sieht in der Biographik und in der Stilistik Möglichkeiten, über die der Grundlagenforschung gesteckten Grenzen hinaus zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Von diesen beiden ist, wie mir scheinen will, am ehesten die Stilkritik in der Lage, Neues zu liefern, während den Ergebnissen der Biographik wohl doch recht enge Grenzen gezogen sein dürften durch die „unvermeidlichen Lücken“ in Bachs Lebensbeschreibung (Hans-Joachim Schulze). So sind denn auch Marshalls biographisch orientierte Hypothesen unseres Erachtens die schwächsten, allen voran die Vermutung, der Dresdner Flötist Buffardin habe von Juli bis November 1724 die Flötenpartien in Bachs Kirchenkantaten übernommen. Wenn Marshall am Schluß seines Referats derlei Thesen mit der Frage „Haben wir aber eine andere Wahl?“ zu rechtfertigen sucht, so wird dem Leser, sicherlich zu Unrecht, suggeriert, es bestehe eine unabwendbare Notwendigkeit zu ihrer Druckveröffentlichung.

Die auch sonst hinreichend revolutionären Thesen Marshalls werden von der Forschung noch eingehender diskutiert werden müssen. Hier sind nur Andeutungen möglich. Grundsätzlich wäre wohl ein wenig vor einem „Ausverkauf der Köthener Jahre“ zu warnen und vor einer Neigung, Werke unbekannter Entstehungszeit in diejenigen Jahre zu datieren, die bereits mit Kompositionen dicht belegt sind, für die sich daher die meisten Parallelen aufzeigen lassen (z. B. BWV 1034 in den Spätsommer 1724). Bedenkenswert und originell scheint mir die These zu sein, die C-Dur-Flötensonate BWV 1033 gehe auf ein Solo ohne Generalbaß zurück (ein vergleichender Hinweis auf den Orgelpunkt in BWV 1023 wäre als Gegenargument wohl zu schwach), und obwohl die Sonate für ein relativ frühes Flötenwerk (S. 59) merkwürdig glatt und periodisch gegliedert (für ein späteres Werk aber zu wenig inspiriert) erscheint, könnte sich der Rezensent bei diesem Werk am ehesten entschließen, es als „möglicherweise echt“ anzuerkennen, während er seine stilistischen Bedenken gegen die Es-Dur-Sonate BWV 1031 nicht als widerlegt ansehen kann (insbesondere kann der Hinweis auf einige längere Phrasen im 1. Satz nicht über die penetrant kurzgliedrige Periodik zumal des 2. und 3. Satzes hinwegtäuschen).

Skepsis ist auch bei „Anklängen“ angebracht. Schon die Verwandtschaft des Menuetts der C-Dur-Flötensonate mit dem ungleich stärker inspirierten aus Partita I und der zeitliche Hinweis auf den Wiederabdruck (!) der Partita im Jahre 1731 können wenig überzeugen. Insbesondere wäre aber zu fragen, warum ausgerechnet die Anklänge an den Eingangssatz der Kantate „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ BWV 117 für die Datierung der h-Moll-Flötensonate von Bedeutung sein sollen, nicht aber deren viel auffälligere Anklänge an die

Ouverture g-Moll von Johann Bernhard Bach und an die erste Sonate der „*Continuation des SONATES METHODIQUES*“ von Georg Philipp Telemann. Hierfür wäre doch eine Begründung zu liefern.

Endlich wäre zu fragen, warum als Spieler der Bachschen Flötenwerke (außer Buffardin) nur Friedrich Gottlieb Wild in Erwägung gezogen wird, nicht aber Christoph Gottlob Wecker, der doch als Querflötist „wenig seines gleichen“ gehabt haben soll (BJ 1934, S. 93, Fußnote 4).

Auf besonderes Leserinteresse werden gewiß die Ausführungen zur Bachschen Aufführungspraxis treffen. Zu Emil Platens Referat über „kurze“ oder „lange“ Begleitung der Rezitative in Bachs Kirchenmusik vergleiche man die inzwischen von Gerhart Darmstadt in *Musik und Kirche* 1980, S. 130–134, gebotene, leider etwas tendenziöse¹ Zusammenstellung von Theoretikerzitataten, die Platens Feststellung, die Mehrzahl der Theoretiker spreche sich für „kurze“ Begleitung aus, unterstreicht. Untersucht man jedoch Bachs Originalstimmen, so ergeben sich neue Aspekte, die die „kurze“ Begleitung in Frage stellen und zudem die Kompromißlösung „rechte Hand kurz, linke ausgehalten“ ins Blickfeld rücken. Hiermit enden Platens Ausführungen. Zusätzliches Material ließe sich vielleicht durch eine planmäßige Durchsicht der Originalstimmen gewinnen. Unterstellt man nämlich die „kurze“ Begleitung der Seccorezitative als Regelfall, so wäre in den andersartigen Rezitativen ein Hinweis für den Spieler zum „Aushalten“ unerlässlich. Was aber sagt hierüber die Statistik?

Laurence Dreyfus gibt der alten Frage „Orgel oder Cembalo?“ neue Nahrung durch seine Theorie von einer Doppelbegleitung auf Orgel und Cembalo. Seinem Hinweis auf das Vorhandensein je eines Cembalos in beiden Hauptkirchen und seine Verwendung in der Kirchenmusik (Zeugnis für Wild) wäre freilich ein Arnold Schering mit dem Einwand, es handle sich eben um Motettenbegleitung, entgegengetreten. Schwerer wiegt schon die Existenz einer beträchtlichen Zahl bezifferter Kammerton-Continui – einer Anzahl, die bei der Annahme ausschließlicher Orgelbegleitung unerklärbar bliebe, die aber freilich wiederum nicht so hoch ist, daß sie die Annahme einer ständigen Doppelbegleitung gegen jeden Einwand stützen könnte. Auch wäre es nicht leicht vorstellbar, wie aus den in der Regel vorhandenen zwei Kammerton-Continuostimmen außer den im „Entwurf“ von 1730 geforderten 2 Violoncellisten, dem Violonespieler und 1–2 Fagottisten noch ein Cembalist spielen konnte. So gesehen, erscheint das Cembalospiel aus einem beziffernten Kammerton-Continuo doch eher als ein – wenn auch nicht allzu selten praktizierter – Notbehelf. Aber für welchen Normalfall? Sollte uns vielleicht der zeitgenössische Bericht von der Aufführung der Trauer-Ode von 1727 hier weiterhelfen, nach der Bach die Aufführung vom Cembalo aus leitete (Dok II, S. 175) – und dann sicherlich nach seiner Partitur? Nur: dieser Annahme steht wiederum das Zeugnis

¹ So behauptet Darmstadt, die Wiedergabe der kurzen Begleitung nur in der Matthäus-Passion (und nicht auch in den übrigen Werken) innerhalb der NBA sei „in einer wissenschaftlichen Neuausgabe verwirrend“, obwohl sich sogar der Bachsohn Carl Philipp Emanuel für das Aushalten der Baßnoten in normalen Kirchenrezitativen ausspricht; ferner wird die Anweisung von Heinichen 1711 „die Hände bleiben hierbey ohne weiteres Ceremoniel so lange liegen / biß ein anderer Accord folget“ unter den Quellen zur „nicht ausgehaltenen Spielweise“ (!) aufgeführt.

Carl Philipp Emanuel Bachs entgegen, Bach habe sein Orchester auf der Violine spielend geleitet und so „in einer größeren Ordnung“ gehalten „als er mit dem Flügel hätte ausrichten können“ (Dok III, S. 285); und hätte der Bach-Sohn wirklich so geschrieben, wenn er seinen Vater elf Jahre lang (1723–1734) Sonntag für Sonntag hätte am Cembalo sitzen sehen? So werden wir uns wohl damit abfinden müssen, daß die zeitgenössischen Dokumente keine eindeutige Antwort auf unsere Frage geben, ja vielleicht zeitlich wechselnde Gewohnheiten widerspiegeln.

Die Podiumsdiskussion über die Aufführungspraxis Bachscher Werke ergab die seltene Gelegenheit, die Exponenten zweier so verschiedener Interpretationsrichtungen wie Nikolaus Harnoncourt und Helmuth Rilling an einem Tisch zu finden. Um so mehr erstaunt es, daß die Vorstellungen beider Interpreten keineswegs stark voneinander abweichen. Beide wollen den Hörer unserer Zeit erreichen; nur die gewählten Mittel sind unterschiedlich. So müßte wohl eine Fortsetzung der Diskussion mehr im Detail als im Prinzipiellen einsetzen. Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß die historisierende Interpretation zuweilen auf die „moderne“ regulierend einwirkt, während umgekehrt auch jene niemals ganz frei von Modernismen ist.

Alfred Dürr (Göttingen)

M

Werner Neumann, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, Kassel etc., Bärenreiter 1979. 447 S. (Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann. Supplement zu: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. IV).

Sechzehn Jahre nach Erscheinen von Bd. I findet die Reihe der Dokumentenbände durch den Bd. IV (Werner Neumann, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, in deutscher und englischer Sprache kommentiert) ihren Abschluß. Es bedarf in der Tat keiner besonderen Rechtfertigung dieses Vorhabens, wie der Autor selbst im Vorwort betont. Bilddokumente ermöglichen einen Einblick in die unmittelbare Lebensgeschichte der jeweiligen Persönlichkeit, erhellen ihren künstlerischen Werdegang, das soziale und kulturelle Umfeld, können den Zusammenhang von Kunstwerk und Biographie sinnfällig machen und die vielfältigen Verflechtungen von individueller Lebensgeschichte und gesellschaftsbezogener Zeitgeschichte aufdecken. So gesehen, entstand der jetzt vorliegende Bilddokumentenband gleichsam als notwendig sich ergebende Schlußfolgerung aus den Dokumentenbänden I bis III, nämlich die *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* und *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800* nun durch Bilddokumente unterschiedlichster Art im wahrsten Sinne des Wortes plastisch zu machen. (Daß ungeachtet des kategorisch ausgesprochenen „Abschlusses“ der Dokumentenreihe dennoch ein Fortsetzungsband für den Zeitraum von 1800 bis zur Gründung der Bach-Gesellschaft 1850 dringend erforderlich wäre,