

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,

sei hier vermerkt und als Bitte an die für diese Publikationsreihe Verantwortlichen herangetragen.)

Auf 337 Seiten werden die von Werner Neumann unter Mitarbeit von Christine Fröde zusammengetragenen 781 Bilddokumente vorgelegt (die Differenz der Gesamtzahl zur Bildnumerierung B 1-54 und 1-623 entsteht durch Unterteilung einzelner Exponate in a, b und c), weitere 100 Seiten enthalten Kommentare, Register und das Vorwort. Die Kommentare beziehen sich auf das „Schrifttum zur Bach-Ikonographie“, einen Essay über „Hauptprobleme der Bach-Ikonographie (Literarisch belegte Bach-Bildnisse des 18. Jahrhunderts)“, auf Einzelkommentare zu den Bach-Bildnissen (B 1 bis 54) sowie zu den lebensgeschichtlichen Bilddokumenten (Nr. 1-623). Abschließend gibt es Register über Personen, Orte und musikalische Werke (von Johann Sebastian Bach sowie von anderen Komponisten), dazu ein Verzeichnis der für die Gemälde, Stiche usw. nachweisbaren bildenden Künstler und eines der entsprechenden Verlage, Antiquariate und graphischen Anstalten. Zeitlich ist der Dokumentenband auf die Jahre 1685 bis 1750, also die Lebenszeit Johann Sebastian Bachs, begrenzt; aufgenommen wurden alle jene Bilddokumente, die „durch das Kriterium der Bachbezogenheit vorbestimmt“ (W. Neumann) waren, also „Abbildungen von Landschaften und Orten, in denen Bach lebte und wirkte oder die er besuchte, von Gebäuden, in denen er wohnte oder dienstlich und privat verkehrte, von Instrumenten, die er erbauen ließ, prüfte oder spielte, Bildnisse von Persönlichkeiten, mit denen er beruflichen oder privaten Kontakt hatte, oder auch Ausschnitte aus Schrift- und Druckdokumenten, die über sein privates oder berufliches Leben und seine gesellschaftlichen Beziehungen Wesentliches aussagen, und schließlich noch Proben aus markanten Musikschöpfungen sowie deren Textvorlagen und Erstausgaben“ (Vorwort, S. 6). Die Anordnung der lebensgeschichtlichen Bilddokumente erfolgt chronologisch. Zu jedem Bild gibt es einen kurzen Kommentar, der Auskunft über seine „Bachbezogenheit“ erteilt und den Fundort angibt. Werner Neumann verweist im Vorwort darauf, daß der Dokumentenband IV „in gewisser Weise . . . dem vom Verfasser bereits vor mehr als zwei Jahrzehnten veröffentlichten Bildband *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1953 ff., ähnelt“, ihn aber „an Stoffülle und wissenschaftlicher Grundhaltung natürlich“ übertreffen würde. Ein Umstand, der sich aus dem in fast 30 Jahren angewachsenen Bestand an Bilddokumenten und dem neuesten Stand der Bach-Forschung von selbst versteht. Dennoch fordert eine kritische Würdigung des vorliegenden Dokumentenbandes zu einem Vergleich beider Publikationen heraus, der hier zwar nicht Gegenstand der Rezension sein kann, wohl aber zu der Feststellung führt, daß die damals von Werner Neumann geleistete Arbeit in vielerlei Hinsicht bahnbrechend war. Ihm war es, ausgehend von einer wissenschaftlich fundierten Methode der Bildbiographik, durchaus in Ansätzen gelungen, mit 311 Bilddokumenten den Zusammenhang von Lebens- und Zeitgeschichte am Beispiel Johann Sebastian Bachs sichtbar zu machen.

Zu fragen wäre also danach, in welcher Weise das 1953 Begonnene jetzt fortgesetzt, ergänzt oder auch korrigiert wurde. Hierbei ergeben sich meines Erachtens einige grundsätzliche Probleme hinsichtlich einer Bildbiographie, die auch auf die Biographie schlechthin zutreffen. Peter Gülke stellte in einer Bespre-

chung des Dokumentenbandes I (*Musik und Gesellschaft* 20, 1970, S. 489 f.) fest, daß „die Positivität der Fakten den Reiz einer biographischen Negativform gewinnt, ... die überdeutlich ... die Diskrepanz zwischen unserem Begriff von Bach und den Spuren fühlbar (werden läßt), die sein Leben hinterließ ... die Differenz der geradezu fossilienhaften Dokumente zu dem fortwirkend Lebendigen in Bach stellt uns Fragen zum Verhältnis von Komponist und Umwelt, von Schaffen und Resonanz bei ihm, die keineswegs als in allen Folgerungen gelöst und erhellt gelten dürfen.“ Es wäre ein unbilliges Verlangen, von einem Bildband die Antworten auf alle diese Fragen zu erwarten; wohl aber sollte er Bachs biographische Situation in ihren wesentlichen Punkten – entsprechend dem vorhandenen Stand der Bach-Forschung – augenfällig, seine „Lebensgeschichte ... in der komplexen Simultanität aller ihrer Schichten und ihrer sozialen Determiniertheit“ (Harry Goldschmidt, *Kunstwerk und Biografie*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß Berlin 1977*, Leipzig 1978, S. 439) verständlich machen. Wechselspiel von Kunstwerk und Biographie – das betrifft bei Bach zum Beispiel die Bedeutung von Amt und Auftrag, seine Stellung zu Religion und Kirche, sein Verhältnis zu den gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Strömungen seiner Zeit, es betrifft aber auch den vorhandenen Widerspruch zwischen seinem äußeren Leben innerhalb der soliden Schwerfälligkeit des bürgerlichen Leipzig und seinem künstlerischen Wollen, der „Tendenz zur Expansion“ sowie zur ständigen Vervollkommnung des kompositorischen Konzepts.

Konnte bereits bei den eigenschriftlichen Dokumenten (Bd. I) festgestellt werden, daß Bach zu den „schweigsamen“ Komponisten zählt, was ihr ganz persönliches Leben und Erleben betrifft, so gilt dieser Tatbestand auch für die Bilddokumente. Jedoch mit einem wesentlichen Unterschied: Diese können zum Reden gebracht werden, wenn man ihnen durch eine entsprechende Zuordnung einen aussagekräftigen Kontext gibt. In dieser Hinsicht jedoch bleiben bei dem aufwendigen und umfangreichen Bildband einige Wünsche offen. Sie müssen offenbleiben, da Werner Neumann die „Funktion eines solchen Bildbandes ... vom informativen Bilderbuch bis zur wissenschaftlichen Materialsammlung“ (Vorwort, S. 6) sieht. Gemäß dem Anspruch der Dokumentenreihe wäre meines Erachtens ausschließlich eine „wissenschaftliche Materialsammlung“ Aufgabe eines Bilddokumentenbandes, wobei der Terminus „Dokument“ vielleicht weniger durch das „Kriterium der Bachbezogenheit“ bestimmt werden sollte – denn wo beginnt diese und wo hört sie auf? „Bachbezogen“ sind letztlich auch die Hörer eines Bach-Werkes! – als durch eine Auswahl, die Bach und seine Welt in allen ihren Dimensionen konsequent in zeitgenössischen Bildern zeigt. Auf diese Weise wären zum Beispiel alle Gedenktafeln entfallen, die keineswegs der „Intensität der historischen Aussage von Nutzen“ (Vorwort, S. 6) sind, sondern lediglich einen Einblick in das sich wandelnde Bach-Verständnis der nachfolgenden Generationen vermitteln. Entsprechendes gilt für alle jene Bilder, die nur ganz weitläufig eine Beziehung zum Komponisten aufweisen, wie etwa die Stiche von Stockholm (Nr. 65) oder Warschau (Nr. 468, 470), Orte, die Bach ganz sicher nie gesehen hat. Das konzeptionelle Schwanken zwischen „informativem Bilderbuch“ und „wissenschaftlicher Materialsammlung“ sowie die unscharfe Definition des Begriffs „Dokument“ veranlaßt

ten den Autor, ein Bildmaterial zusammenzustellen, das zwar durch seinen Umfang zweifellos imponiert, dem eigentlichen Anliegen der Publikation jedoch nicht immer dienlich ist. Das betrifft häufig auch die Bildanordnung. So wird dem Betrachter der S. 116 (Nr. 141 Titelblatt von J. G. Walthers *Musicalischem Lexicon* 1732 und der darin enthaltene Lebensabriß von Bach, Nr. 142 Widmungsblatt mit Kanon BWV 1073 vom 2. 8. 1713) unweigerlich suggeriert, dieser Kanon sei dem Freunde J. G. Walther zugeeignet. Im Kommentar verweist der Autor zwar auf die ungeklärte Entstehungsgeschichte der Komposition, nimmt jedoch nicht eindeutig zu den divergierenden Meinungen Stellung. Oder S. 120 f.: Die Bildanordnung stellt einen (durch Terry vermuteten, von der Forschung jedoch längst widerlegten) Zusammenhang zwischen der Entstehung des Orgelbüchleins BWV 599 bis 644 (Nr. 148) und dem Weimarer Arrest vom 6. November bis 2. Dezember 1717 (Nr. 149) her, die so entstehende Schlußfolgerung wird auch durch den Kommentarhinweis „Titelseitenbeschriftung erst aus der Köthener Zeit“ nicht klar genug richtiggestellt. Als längst überholt gilt auch die These, daß Bach thematische Anleihen bei Händels Oper „Almira“ getätigt hätte, so daß Nr. 174 (Titelblatt des Originaltextbuches der Oper „Almira“) besser entfallen wäre, genauso wie das Bild Kuhnaus (Nr. 216), das lediglich ein Derivat des darunter auf der gleichen Seite befindlichen Titelblattes von Kuhnaus *Neuer Clavier-Übung* von 1689 ist (Nr. 217). Hierfür hätte man besser an geeigneter Stelle das seit einem Dreivierteljahrhundert bekannte Bild des einäugigen Johann Adolph Scheibe veröffentlichen sollen. Oder war dieses nicht mehr ausfindig zu machen?

Problematisch ist die gleichgroße Wiedergabe von originaliter sehr unterschiedlichen Objekten auf einer Seite, etwa Nr. 221 (Kantaten von Christoph Graupner) und Nr. 222 (Brief Graupners an den Leipziger Bürgermeister), oder Nr. 250a und b (Bachs Briefsiegel) im Verhältnis zu dem darunter befindlichen Akteneintrag über Bachs Einkünfte (Nr. 251), oder die Folio-Schriftstücke Nr. 444 (Eingaben an den Rat der Stadt Leipzig) im Verhältnis zu den Kleinklavertextdrucken Nr. 445 (Originaltextdruck des Weihnachts-Oratoriums BWV 248). Wichtige Bilder, wie die Titelkupfer aus *Leipziger Kirchenstaat* 1710 und *Unfehlbare Engelfreude* 1710 (Nr. 288 und 289), sind wiederum keinesfalls ihrer Bedeutung entsprechend – „wichtigste Quelle“ heißt es im Kommentar – vergrößert und damit deutlich wiedergegeben und vermitteln daher keinen optimalen Eindruck vom Original (siehe auch Nr. 350–353, 355–358, ein erfreuliches Gegenbeispiel bietet die Wiedergabe der Handschrift der Orgelweihkantate BWV 194 als Nr. 297). Auch der berühmte Erdmann-Brief (Nr. 401) hätte eine bessere Reproduktion verdient, um dem Anspruch einer „wissenschaftlichen Materialsammlung“ Genüge zu tun.

Obwohl Werner Neumann es sich bei der Bildauswahl zum Prinzip gemacht hat, möglichst Bilddokumente (Stiche usw.) aus der Bach-Zeit zu verwenden, werden Abbildungen veröffentlicht, die – ohne zwingenden Grund – aus einer späteren Zeit stammen und so zu einem merkwürdigen „Querstand“ bei der Gesamtsicht führen, so etwa Nr. 271: der Thomaskirchhof in einer Abbildung aus dem 19. Jahrhundert, die zudem offensichtlich eine Nachbildung des Stiches von J. G. Krüger von 1723 ist. Unter den Bildnissen der Bach-Zeitgenossen

(Nr. 359 bis 372) fallen diejenigen von Caldara (Nr. 361), Benedetto Marcello (Nr. 367), Pergolesi (Nr. 370) oder Vivaldi (Nr. 371), sämtlich nach Vorlagen aus dem 19. Jahrhundert wiedergegeben, stilistisch aus dem Rahmen. Hier hätte man sorgfältiger auswählen müssen, um den Zeitgeist einzufangen.

Bei Dokument Nr. 459 lassen Bildunterschrift und Kommentar den Eindruck entstehen, das Begleitschreiben zur Missa BWV 232<sup>1</sup> stamme vollständig von der Hand Johann Sebastian Bachs; tatsächlich sind aber nur die Devotionsformel sowie die Unterschrift von ihm geschrieben. Dieser Umstand sollte bei einer Nachauflage vermerkt werden. Desgleichen, daß bei der Violoncellostimme zu dieser Missa (Nr. 458) nur die Notenschrift von Anna Magdalena Bach stammt, die Überschrift usw. jedoch von Bach selbst.

Der Kommentarteil wirft einige Probleme auf, die offenbar konzeptionell bedingt sind. Da das Schwergewicht nicht eindeutig auf den wissenschaftlichen Aspekt der Publikation und damit auch der verbalen Äußerungen gelegt wurde, fehlen hier zum größten Teil Literaturhinweise (etwa zu Nr. 583 hätte meines Erachtens auf Winfried Schrammeks Beitrag zur Wissenschaftlichen Bach-Konferenz Leipzig 1975 *Viola pomposa und Violoncello piccolo bei Johann Sebastian Bach* verwiesen werden müssen; vgl. den Konferenzbericht Leipzig 1977, S. 345 ff.) bzw. Verweise auf die Dokumentenbände I bis III, deren Forschungsergebnisse zwar häufig zusammenfassend wiedergegeben werden, ohne daß jedoch durch entsprechende Literaturangaben weiterführende Anhaltspunkte geliefert würden.

Auch der den lebensgeschichtlichen Bilddokumenten vorangestellte Porträtteil leidet unter der mangelhaften konzeptionellen Konsequenz. Da außer den zweifelhaften *Fünf echten Bildnissen Johann Sebastian Bachs* (warum Heinrich Besslers These von 1956 nicht eindeutig verworfen und Conrad Freyses – mit Ausnahme der Schlußfolgerungen zum sogenannten „Ihle“-Bild – sehr brauchbare Ergebnisse nur diskutiert werden, ist nicht ganz einzusehen und verunklart den Forschungsstand zur Bach-Ikonographie, statt ihn zusammenfassend zu erhellen) auch jene Porträts Aufnahme gefunden haben, die den Anspruch auf die Bezeichnung Bach-Bild erhoben haben, ohne dazu legitimiert zu sein, sollte in dieser Hinsicht Vollständigkeit angestrebt werden (vgl. dazu *Johann Sebastian Bach. Documenta, hrsg. durch die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek ... zum Bachfest 1950 in Göttingen, Kassel etc. 1950*, S. 136 und 141). Nicht ganz verständlich ist auch, warum Werner Neumann in seinem Kommentar zu B 11, dem sogenannten Altersbild aus dem Besitz von Fritz Volbach, Conrad Freyses eindeutigen Nachweis, daß es sich hierbei in keinem Falle um ein Bildnis Johann Sebastian Bachs handeln kann, nicht unterstützt, sondern ohne eigene Stellungnahme etwas indifferent auf Besslers Zuordnung des Bildes zu den „Fünf echten Bildnissen“ verweist. Auch die Frage des Haußmann-Porträts (B 1–5) scheint nicht ideal gelöst, da sich das leider nicht gut erhaltene Original (B 1) in keiner Weise von der wesentlich besser überlieferten Replik von 1748 (B 2) unterscheidet, und zwar infolge der indiskutablen Schwarz-Weiß-Reproduktion von B 2. Weshalb dagegen die unechten Bilder B 6 und 7 in einem aufwendigen Farbdruck wiedergegeben sind, leuchtet nicht ein.

Die technische Herstellung des umfangreichen und kostspieligen Bilddoku-

mentenbandes läßt viele Wünsche offen. Bereits der viel zu dunkle Schutzumschlag erweckt Unmut, der sich bei den durchweg unzureichenden Farbwiedergaben noch steigert. Aber auch die Schwarz-Weiß-Reproduktionen entsprechen nur selten den Maßstäben, die an eine derartige Publikation gelegt werden müssen. Gleichartige Originale sind häufig sehr unterschiedlich wiedergegeben, fast durchweg fehlt die Tiefenschärfe, sind Konturen verwischt, sind die Stadtansichten, Stiche und Porträts teils zu hart, teils zu weich. Offenkundig lagen dem Foto-Grafiker Rolf Langematz, der für die Endgestaltung des Buches mitverantwortlich zeichnet (Vorwort, S. 7), Fotovorlagen unterschiedlicher Qualität vor, die dann unkritisch verwendet wurden, obwohl doch zum Teil gewiß die Möglichkeit bestanden hätte, Neuaufnahmen entsprechend dem heutigen Stand der Fototechnik anzufertigen. Viele der hier veröffentlichten Abbildungen kann man in dem Bildband von 1953 wiederfinden – ein Vergleich hinsichtlich der Wiedergabe stimmt traurig.

Mit etwas zwiespältigen Gefühlen legt die Rezensentin den Dokumentenband IV aus den Händen. Mit viel Fleiß und dem offensichtlichen – zuweilen auch überbordenden – Streben nach Vollständigkeit wurde hier ein Bildmaterial zusammengetragen, das sich nicht so recht entfalten will, dem es bei allem Bemühen um eine Verflechtung von Lebens- und Zeitgeschichte im wesentlichen versagt bleibt, den bestehenden widersprüchlichen und vielseitigen Zusammenhang dieser beiden Sphären sichtbar zu machen.

Ingeborg Allibn (Berlin)

M Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach, Vol. I: Preludes, Toccatas, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces, Vol. II: Works based on Chorales*, Cambridge, London, New York, etc. Cambridge University Press 1980.

Die Arbeit des Edinburger Organisten, Cembalisten, Musikforschers und Organologen Peter Williams versteht sich als ein anspruchsvolles und umfassendes Handbuch der Bachschen Orgelmusik, in dem jedes einzelne Werk unter zusammenfassender Berücksichtigung des Forschungsstandes bis etwa 1978 eingehend diskutiert wird. Vor etwa dreißig Jahren hätte man mindestens drei Bezugsquellen benötigt (Schmieders BWV, Kellers *Die Orgelwerke Bachs* und die Einleitungen zu den Orgelbänden der BG), um Zugang zu entsprechenden Informationen zu bekommen; seit etwa 1950 ist ein erheblicher Zuwachs an neuen und wesentlichen Forschungsarbeiten in Büchern, Dissertationen, Aufsätzen und in den Kritischen Berichten der NBA zu verzeichnen. Nach der Ordnung des BWV gegliedert, bietet Williams nicht nur alles, was man etwa von einem neubearbeiteten BWV (mit einer Fülle von aus der NBA gewonnenen Details), sondern darüber hinaus wichtige historisch-analytische Kommentare zu jedem einzelnen Werk, wie man sie etwa von einem neugefaßten Keller erwarten würde. Während der Fachspezialist nun hinsichtlich der Verarbeitung von reinen Forschungsdaten kaum auf Überraschungen stößt, bietet der historisch-analytische Kommentarteil eine durchweg anregende und oftmals provozierende Lektüre. Für den Organisten, den Forscher (der keine Spe-