

- (1) *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, edited by Peter Williams, Cambridge etc.: Cambridge University Press 1985. XIV, 363 S.
- (2) *J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music and Performance Practices*. Edited by George Stauffer and Ernest May. Bloomington: Indiana University Press 1986. XII, 308 S.
- (3) *Early Music, Vol. 13 No. 2, (London), May 1985 (J. S. Bach Tercentenary Issue*. Advisory Editor Christoph Wolff), S. 161–336 (= 176 S.)
- (4) *Johann Sebastian Bachs Traditionsraum*. Herausgegeben im Auftrag des Forschungskollektivs „Johann Sebastian Bach“ an der Karl-Marx-Universität Leipzig von Reinhard Szeskus unter Mitarbeit von Jürgen Asmus. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1986. 168 S. (Bach-Studien. 9.)

Obwohl drei der vier Aufsatzsammlungen im Blick auf das Gedenkjahr 1985 vorbereitet worden sind, enthalten sie kein einziges Exempel der höchst überflüssigen Spezies „Jubiläumsbeitrag“. Vielmehr liegen annähernd 60 Aufsätze zu speziellen Themen vor, die eindrucksvoll Breite, Kontinuität und Leistungsfähigkeit der neueren Bach-Forschung belegen.

Auf Zufall mag beruhen, daß die ältere Forschergeneration gänzlich unterrepräsentiert ist, hingegen entspricht es den Erwartungen, wenn eine kleinere Gruppe etablierter Autoren – in diesem Falle acht, die, mit jeweils zwei oder drei Arbeiten vertreten, für etwa ein Drittel aller Aufsätze verantwortlich zeichnen – profilbestimmend in Erscheinung tritt.

Als charakteristisch für die derzeitigen Interessen der Bach-Forschung können die Relationen innerhalb der Themenpalette gelten: Etwa ein Drittel aller Aufsätze beschäftigt sich mit der Werkbetrachtung einschließlich Stilfragen, Analyse, Beeinflussung durch andere Komponisten. Ein weiteres Viertel der vorliegenden Arbeiten behandelt Quellen- und Echtheitsprobleme, ein Sechstel ist Fragen bestimmter Musikinstrumente und ihrer Erbauer gewidmet, die restlichen Aufsätze gelten der Wirkungsgeschichte, Besetzung und Aufführungspraxis, dem musikalischen Umfeld und anderen Themen. Darlegungen zur Biographie sucht man allerdings vergebens.

Bei einer Reihe von Aufsätzen handelt es sich um (zumeist geringfügig aktualisierte) Übersetzungen von ursprünglich in deutscher Sprache publizierten Arbeiten – beispielsweise aus Festschriften oder aus verschiedenen Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs –, andere gehen auf Konferenzreferate zurück, auf soeben fertiggestellte oder noch in Arbeit befindliche Dissertationen, und manche resümieren Ergebnisse langjähriger Forschungsvorhaben.

Aus Umfangsgründen kann an dieser Stelle nur eine kleine Zahl von Beiträgen gewürdigt oder wenigstens erwähnt werden, wobei die Auswahl nicht so sehr als Ergebnis einer Wertung verstanden werden möge, als vielmehr als Spiegelbild spezieller Interessen des Rezensenten.

Dem jungen Bach widmet sich – neben zwei Arbeiten von Robert Hill zur Echtheit der Partiten BWV 832 und 833 (3) sowie zum mutmaßlichen Inhalt der Ohrdruffer „Mondschein-Abschrift“ (1) – insbesondere eine materialreiche Studie von Victoria Horn über den französischen Einfluß in Bachs Orgelwerken (2). Abgesehen von Bachs Abschrift von Werken de Grignys und Dieupart (die allerdings kaum erst um 1713 entstanden sein dürfte), wird zu

Recht eine Weimarer Kopie von Werken Jacques Boyvins ausführlicher behandelt. Familiärer Überlieferung zufolge soll diese Abschrift von Bachs Weimarer Vetter Johann Gottfried Walther stammen, die Identifizierung der Schrift weist jedoch den jungen Johann Caspar Vogler als Urheber aus, so daß die Boyvin-Abschrift als gewichtiges Zeugnis für dessen Unterricht bei Johann Sebastian Bach etwa zwischen 1710 und 1715 gelten kann.

Der Vorgeschichte der 1720 in Köthen in ihre endgültige Fassung gebrachten Sonaten und Partiten für Violino solo geht Russell Stinson nach; seine Untersuchungen an einer von Johann Peter Kellner gefertigten Abschrift dieser Werke (3) präzisieren die Frage nach der Existenz von Frühfassungen dahingehend, daß für die Fugen in g-Moll und C-Dur derartige Versionen hinreichend sicher zu postulieren sind.

Relevanz für Bachs Köthener Zeit besitzt auch der umfangreiche Beitrag von Sheridan Germann „The Mietkes, the Margrave and Bach“ (1). Nachdem Rudolf Bunge (BJ 1905) die Archivalien über den Instrumentenbesitz der Köthener Hofkapelle nur summarisch ausgewertet und damit manche Chance vertan hatte, brachte Georg Kinsky (BJ 1924, S. 135f.) erstmals den Namen Michael Mietke ins Gespräch. 1969 konnte dann in Dok II (Nr. 95) die Eintragung aus dem Köthener Inventar von 1784 („Das große Clavecín oder Flügel mit 2 Clavituren, von Michael Mietke in Berlin, 1719“) bekanntgemacht werden. Daß dieser Sachverhalt „seit langem“ bekannt sei (Germann, S. 121), ist also ein wenig übertrieben. Welcher Rang Mietke in der Geschichte des Cembalobaues zukommt und wie dessen „schöne Clavicymbel“ (Johann Gottfried Walther, 1732) beschaffen waren, wird aus Germanns Beitrag in willkommener Weise deutlich. Entbehrlich ist nunmehr auch endgültig die von Heinrich Bessler (BJ 1956, S. 25f.) vertretene Annahme, Bach sei 1718 nach Berlin gereist, um dort das Instrument für den Köthener Hof zu bestellen. Mit Recht weist Germann (S. 125f.) darauf hin, daß Mietke für den Berliner Hof tätig war und die nach 1713 nach Köthen übergesiedelten Berliner Musiker seine Instrumente gekannt haben müssen, sofern nicht überhaupt schon Fürst Leopold seit seinem Aufenthalt an der Berliner Ritterakademie (1707 bis 1710) entsprechende Kenntnisse besessen hat.

Eine für Köthen eher negative Bilanz zieht Christoph Wolff mit „Bach's Leipzig Chamber Music“ (3), einer beeindruckenden tour d'horizon hinsichtlich der gesicherten beziehungsweise wahrscheinlichen Leipziger Provenienz der Originalquellen zu den meisten Orchester- und Kammermusikwerken (hierzu gehören attraktive Abbildungen aus den lange Zeit unzugänglichen Stimmensätzen der Konzerte BWV 1043 und 1055). Die im BJ 1981 (S. 69) von Andreas Glöckner mit Nachdruck gestellte Frage nach der Entstehungszeit beispielsweise der Violinkonzerte BWV 1041 und 1043 wird im Kontext der Gesamtüberlieferung einer Beantwortung weiter angenähert, die jahrzehntelang gültige Prämisse einer Entstehung in Köthen für weitere Werke in Frage gestellt. Einen wesentlichen Beitrag zu dem hier dokumentierten Wandel der Anschauungen leistete bereits 1973 Hans Grüß, als er angesichts der um 1739 anzusetzenden Entstehung der Originalstimmen zur Orchestersuite h-Moll (BWV 1067) nicht ausgeschlossen wissen wollte, „daß das Werk überhaupt erst bei dieser Gelegenheit in Leipzig entstand“ (Vorwort zur

Taschenpartitur nach dem Urtext der NBA, Kassel etc. 1974). Diesen Gedanken hat der Rezensent im BFB 1974 (S. 21) aufgegriffen und seitdem verschiedentlich weiterentwickeln versucht.

Wie behutsame Suche außerhalb ausgetretener Pfade auch heute noch Entdeckungen auf scheinbar vertrautem Terrain ermöglicht, zeigt Hans Größ' Beitrag über das Hochzeitsstück „Meine Freundin, du bist schön“ aus dem sogenannten Altbachischen Archiv (4). Johann Christoph Bach (1642–1703), den Johann Sebastian 1735 einen „profonden Componisten“ nannte, hat mit dieser seiner Kantate nach Versen aus dem Hohenlied Salomonis in bemerkenswerter Weise auf den spätestens 1727 entstandenen Eingangschor zum 2. Teil der Matthäus-Passion eingewirkt, ein Beispiel für – aus heutiger Sicht – noch „kaum greifbare Zusammenhänge“ (S. 82), die fortan gleichwohl Berücksichtigung verdienen.

Einen kennenswerten Beitrag zur Wirkungsgeschichte Johann Sebastian Bachs liefert Mary Cyr (3) mit dem Hinweis auf eine in der Bibliothèque de l' Arsenal, Paris, aufbewahrte Abschrift französischer Provenienz aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Chromatischen Fantasie BWV 903. Dem Wirken Muzio Clementis als Bach- und Scarlatti-Sammler, -Herausgeber und -Interpret spürt Stephen Daw nach (1) und verfolgt auch Bachs Einfluß auf Clementis eigene Kompositionen. Daß David Humphreys Präludium und Fuge f-Moll BWV 534 aus dem Kanon der echten Bach-Werke ausschließen und dem Schülerkreis Bachs zuweisen will (1), mag auf ähnlichen Überlegungen beruhen; unberücksichtigt blieb hierbei allerdings, daß dieses Werk sich abschriftlich im Besitz des Bach-Schülers Johann Christian Kittel befunden haben muß (die Wiedergabe des Nachlaßkatalogs von 1809 in NBA IV/5–6 Krit. Bericht ist in dieser Beziehung fehlerhaft), so daß von seiten der handschriftlichen Quellen die Echtheit doch nicht so zweifelhaft erscheint, wie Humphreys annimmt.

Unter den Aufsätzen zu Instrumentenkunde und Aufführungspraxis ist zunächst derjenige von Winfried Schrammek über die Viola d'amore (4) zu beachten: Das 17. wie das 18. Jahrhundert kannten nachweislich zwei verschiedene Typen, einen angeblich aus England stammenden mit Einbeziehung von Resonanzsaiten und einen zweiten, einfacheren, mit fünf Saiten und ohne Resonanzsaiten – das für Bach „zuständige“ Instrument. Die Spur einer der letzten von Bach begutachteten Orgeln verfolgt Hubert Henkel (4); es geht um die Johann-Scheibe-Orgel der Johanniskirche vor Leipzig. Ungenügende archivalische Überlieferung setzt der Untersuchung Grenzen; gleichsam als Nebenprodukt fand sich wenigstens noch folgender Hinweis, der – neben der schon gesicherten Herkunft aus Zschortau bei Leipzig – nun auch das bisher vermißte Geburtsdatum Scheibes bestimmen hilft: „Im Frühjahr 1867 fand man in der Windlade der Johannisorgel die Inschrift: ‚Johann Scheibe, der Zeit bei einer löbl. Universität Leipzig Orgelmacher, anno 1742 den 22. August verfertigt, im März 62 Jahre.‘“ (Bartholf Senff, Führer durch die musikalische Welt, Leipzig 1868, S. 104; brieflich mitgeteilt von Hubert Henkel, 22. August 1986).

Der Ausführung der Organo-obligato-Partien in Bachs Kirchenkantaten widmet sich Laurence D. Dreyfus in seinem Beitrag „The Metaphorical

Soloist“ (2, 3). Unbestreitbar war in den Sätzen mit konzertierender Orgel für den Continuoart auch ein Cembalo erforderlich; daß aber in den übrigen Sätzen (ohne konzertierenden Orgelpart) ein Simultanaccompaniment (Orgel + Cembalo) stattfand, hält Dreyfus für eine den Leser vielleicht erstaunende Feststellung. Nach dem im BJ 1987 S. 173f. Gesagten wird dieses Erstaunen wohl allmählich nachlassen müssen. Ob freilich die von Dreyfus aus der älteren Literatur übernommene Behauptung zutrifft, Bach selbst sei in den konzertierenden Sätzen als Solist aufgetreten (3, S. 177), muß zumindest offenbleiben. Wenn in den meisten Originalstimmensätzen (mit Ausnahme von BWV 29) keine Stimme für die konzertierende Orgel vorhanden ist, so besagt das offenbar nur, daß sie – aus welchen Gründen auch immer – nicht erhalten ist, nicht aber, daß Bach aus einer schlecht lesbaren, zum häufigen Umwenden zwingenden Partitur gespielt hätte. Das gleiche gilt mutatis mutandis für seine Söhne. Primär war es doch wohl die Pflicht (und das Recht) des Leipziger Nikolai- beziehungsweise Thomasorganisten, sich mit den für sein Dienstinstrument bestimmten Stücken hören zu lassen, und nur höhere Gewalt oder besondere Interessen konnten hier einen vorübergehenden Wechsel bewirken.

Aus den Arbeiten über das musikalische Umfeld Johann Sebastian Bachs sei abschließend noch der Beitrag von Hans Rudolf Jung über die Musikgeschichte der Gemeinde Goldbach bei Gotha im 17. und 18. Jahrhundert herausgegriffen (4). In der Liste der in Goldbach aufbewahrten Telemanniana begegnet man der ehemals zu Unrecht Bach zugeschriebenen Kantate BWV 219 wieder (vgl. Alfred Dürr, BJ 1951/52, S. 40); dagegen scheint die für das Pasticcio BWV 145 relevante Osterkantate (vgl. Dürr, a. a. O., S. 40, sowie NBA I/10 Krit. Bericht, S. 133f.) nicht mehr greifbar zu sein.

Die Gesamtheit der Beiträge vermittelt, wie schon gesagt, ein eindrucksvolles Bild vom heutigen Stand der Bach-Forschung. Gelegentlich hätte man sich eine sorgfältigere redaktionelle Betreuung sowie die Beigabe eines Registers gewünscht (4), in anderen Fällen wurde fast zuviel Sorgfalt investiert: Im Beitrag des Rezensenten über die h-Moll-Messe (1) erscheint gegen Ende der Schlußvermerk des Partiturautographs als „Fine SDGI“, im Manuskript des Aufsatzes hieß es wie im Autograph – ausnahmsweise – *DSGI*, Deo Soli Gloria.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)