

Besprechungen

Andrew Parrott, *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis. Aus dem Englischen von Claudia Brusdeylins. Musikwissenschaftliche Betreuung durch Rudolf Borsard*, Stuttgart und Weimar, Kassel: Metzler; Bärenreiter 2003. VIII, 229 S.

„Was für einen Chor hatte Bach im Sinn, als er seine Kantaten, Passionen und Messen schrieb? Wie viele Sänger standen ihm in Leipzig zur Verfügung, und wie teilte er sie auf für seine eigene Musik? Im Bestreben, das wirkliche Medium von Bachs unvergleichlicher Chormusik zu verstehen, erforscht Andrew Parrott ein breites Spektrum von Quellen: Bachs eigene schriftliche Äußerungen und die Partituren und Stimmen, die er bei Aufführungen verwendete, aber auch eine Vielfalt von theoretischen Quellen, Bild- und Archivadokumenten, zusammen mit musikalischen Zeugnissen der Vorläufer und Zeitgenossen des Komponisten.

Viele der Befunde werfen ein überraschendes, ja sogar verwirrendes Licht auf Konventionen, die wir lange Zeit für gesichert gehalten haben. Meilenweit entfernt von etwa dem typischen Oratorienchor, wie ihn Händels London kannte, war der ureigentliche Bach-Chor in der Tat ein hoch spezialisiertes Vokalquartett (oder -quintett), dessen Mitglieder auch verantwortlich für alle Soli und Duette waren. (Nur gerade in einer Handvoll von Bachs Werken wurde das Solo-Team an gewissen Stellen von einer zweiten Sängerguppe unterstützt – ebenfalls einer pro Stimme –, und zwar fakultativ.)

Parrott zeigt, daß dieser Chor – ein Sänger pro Stimme – allgemeine Praxis im lutherischen Deutschland zu Bachs Zeit war: Bach wählte Einzelstimmen nicht deswegen, weil eine größere Gruppe nicht zur Verfügung stand, sondern weil sie das natürliche Medium für kunstvolle konzertierende Musik waren.

Einer von mehreren gewichtigen Anhängen bietet den Text von Joshua Rifkins explosivem Referat (im originalen Wortlaut), in dem zum ersten Mal diese Sicht der Dinge formuliert wurde, ein Referat, das eine Kontroverse entzündet hat, deren Lösung längst überfällig ist.“

Vorstehendes liest sich zwar wie eine Satire auf die mittlerweile sattem bekannte One-to-a-part-Doktrin, doch handelt es sich in Wirklichkeit um den auf der Einbandrückseite von Parrotts Buch abgedruckten Werbetext des Verlages, eine gutgemeinte Übersetzung aus der 2000 erschienenen englischsprachigen Originalausgabe.

Das Buch im ganzen eingehend zu besprechen, ist im Rahmen einer umfangmäßig begrenzten Rezension nicht möglich, vielleicht auch nicht einmal erforderlich. Denn vieles hier Vorgebrachte ist so oder ähnlich schon anderwärts gesagt und gedruckt worden, ohne daß die Wiederholung einen Zuwachs an

Überzeugungskraft bewirkt hätte. Bände spricht allein schon das Literaturverzeichnis, das nicht weniger als 20 Arbeiten von Joshua Rifkin aufführt, bei anderen Autoren, die abweichende oder gar gegenteilige Meinungen vertreten, jedoch weit weniger um Ausführlichkeit oder gar Vollständigkeit bemüht ist.

Rifkins nun schon über zwei Jahrzehnte alte These von der (nur in bestimmten, genau definierten Ausnahmefällen überschrittenen) solistischen Besetzung in Bachs Ensemblewerken hat – unabhängig davon, ob man ihr zu folgen gewillt ist – zumindest dieses bewirkt, daß originale Aufführungsmaterialien, historische Ensemblegrößen, überlieferte Berichte, traditionelle Musiziergewohnheiten und vieles andere aufmerksamer als vorher betrachtet werden um herauszufinden, wie es ehemals gewesen sein könnte (nicht: wie wir gewünscht hätten, daß es gewesen sein sollte). Daß der von ihm für Johann Sebastian Bachs Werke errechnete normale Aufführungsapparat auf wundersame Weise mit der Besetzung heutiger Reiseensembles koinzidiert und sie historisch zu legitimieren scheint, sollte, wenn schon nicht als Kainsmal, so doch wenigstens als Prüfstein verstanden werden, als Aufforderung, die Richtigkeit der eigenen Position wieder und wieder zu überdenken.

Wer sich von Parrotts Darstellung einen solchen kritischen Umgang mit dem eigenen Standpunkt erhofft hatte, gar ein „audiatur et altera pars“, sieht sich getäuscht. Im Kern wird nicht ein „offenes System“ präsentiert, werden nicht verschiedene Möglichkeiten zugelassen, sondern es geht weithin darum, die Richtigkeit einer einmal verkündeten Heilslehre zu erhärten, indem alles scheinbar dem System Fremde oder gar Entgegenstehende so lange um und um gewendet wird, bis es sich – zumindest dem äußeren Anschein nach – den bestehenden Vorgaben gleichsam stromlinienförmig anpaßt. Die überbordende Beredsamkeit, das ermüdende Hin-und-her-Argumentieren, die gelegentliche scheinbare Larmoyanz der Diktion – das alles erweist sich bei näherem Zusehen als Ausdruck eines mit milder Strenge aber eiserner Konsequenz geführten Kampfes gegen eine – weitgehend unsichtbar bleibende – Schar potentieller Häretiker, um diese beizeiten auf den Weg des Heils zurückzuführen, an dessen Ende die unvergängliche Sonne des (irrtümlich „Chor“ genannten) Solistenquartetts leuchtet.

Entgegen der – ebenso überflüssigen wie irreführenden – Andeutung des oben zitierten Werbetextes, der ohne ersichtlichen Grund sich zu englischen Verhältnissen und bestimmten Besetzungsmöglichkeiten Georg Friedrich Händels äußert, richtet sich die polemische Spitze der Darlegungen Rifkins und – ihm folgend – Parrotts nicht gegen die Chortraditionen des 19. und 20. Jahrhunderts und ihren überdimensionierten Vokalistenteil. Vielmehr geht es um die Leipziger Praxis Johann Sebastian Bachs, das Verhältnis zwischen der in seinem „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ vom 23. August 1730 und anderwärts dokumentierten Besetzung der (für die anspruchsvolle kon-

zertierende Kirchenmusik zuständigen) ersten Kantorei mit je drei Sängern für die vier Stimmlagen und der Realität, die sich nach Rifkin und Parrott ganz anders dargestellt habe: Zwölf (oder gar sechzehn) Sänger für die erste Kantorei seien weder möglich noch nötig gewesen, Krankheiten oder andere Abwesenheitsgründe hätten ohnehin bewirkt, daß die Sollzahl nie erreicht wurde, die „Chöre“ seien mit vier Sängern besetzt gewesen, alle übrigen Mitglieder der ersten Kantorei hätten das Instrumentalensemble aufzufüllen gehabt oder wären (im Stile des heutigen Sportbetriebs) auf eine Art Reservebank verbannt worden. Die auf Mitteilungen Bernhard Friedrich Richters fußende Feststellung Arnold Scherings (BJ 1920), daß üblicherweise drei Sänger – ein Konzertist, zwei Ripienisten – ein Stimmenexemplar gemeinsam genutzt hätten, sei falsch.

Jeder mag für sich selbst entscheiden, ob er Bachs unzweideutigen Aussagen von 1729 und 1730 Glauben schenken, oder lieber der wortreichen, verwickelten Argumentation Rifkins und Parrotts folgen will (weil diese, heutigem Zeitgeist entsprechend, ja „interessanter“ zu sein verspricht), auch ob er es für überhaupt denkbar hält, daß Bachs Vorgesetzte bei Stadt, Kirche und Schule sich vom Thomaskantor mehrfach einen solchen Bären hätten aufbinden lassen (schriftlich erhobene Forderung nach 12 Sängern, obwohl allsonntäglich nur vier in Erscheinung treten). Das alles ist bereits zur Genüge erörtert worden.

Etwas anderes verdient dagegen kritische Betrachtung: Parrotts Allzweckwaffe, genannt „allgemeine Praxis im lutherischen Deutschland zu Bachs Zeit“. Hätte es je eine solche Praxis gegeben, müßte sich genaugenommen irgendwo eine Spur davon finden lassen und dürfte die „Entdeckung“ nicht dem 21. Jahrhundert vorbehalten geblieben sein. Hätte es je eine solche Praxis gegeben, ließen sich freilich auch mit einem Schlage alle Besetzungsprobleme lösen: Ob Hofkapellen in Darmstadt, Weimar, Gotha oder Zerbst, Adjuvantensembles im thüringischen Mühlhausen oder in Erfurt, Berufssänger in städtischen Diensten in Frankfurt/M., Danzig oder Hamburg, Studenten in der Leipziger Neukirche, Schulchöre beziehungsweise Alumnus in Lüneburg, Dresden, Grimma, Meißen, Freiberg, Pforta oder Regensburg – überall die gleiche Verfahrensweise bei der Darbietung von konzertierender Kirchenmusik.

Im Ernst: Eine solche Nichtachtung gegenüber schon vorliegenden beziehungsweise künftig noch zu erbringenden Erträgen der musikalischen Lokal- und Regionalgeschichtsschreibung sowie der Geschichte des Schulgesangs ist selten anzutreffen. Die Vielfalt der Traditionen und Besonderheiten, der personellen, strukturellen, auch finanziellen Voraussetzungen, die unterschiedliche Förderung (oder auch Einschränkung) durch die zuständigen Patrone – Stadt, Kirchgemeinde, Grundherrschaft –, das Engagement einzelner Mäzene und vieles andere ist gerade charakteristisch für „deutsche Zustände“ und stellt ein

unüberwindliches Hindernis für den Versuch dar, in vergrößernder Weise alles über einen Leisten zu schlagen. Insofern tragen große Teile von Parrotts Buch nichts zur Sache bei, weil sie etwa die Aufführungsgegebenheiten von Mühlhausen oder Weimar ungeprüft auf Leipzig übertragen oder die Verhältnisse, mit denen Telemann sich in Frankfurt herumplagen mußte, auf diejenigen des Thomanerchores anwenden.

Zusammenfassung, Wiederholung, Ausbreitung, Überhöhung des schon oft Behaupteten, dazu ein verfehler methodischer Ansatz – das ist der ernüchternde Eindruck, den ein zeitweilig hochgelobtes und allenthalben vor Selbstbewußtsein strotzendes Buch hinterläßt. Vielleicht läßt es sich auch positiv ausdrücken: Die grandiose Einseitigkeit der vorliegenden Darstellung sollte als Herausforderung begriffen werden, als Anstoß, die Geschichte der Leipziger Aufführungspraxis Johann Sebastian Bachs im Kontext der Entwicklung vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu schreiben, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in bezug auf Mühlhausen, Weimar und Köthen herauszuarbeiten und dabei auch Neuerkenntnisse aus jüngerer Zeit hinsichtlich der Quellenüberlieferung einzubeziehen. Ein Erdenrest wird absehbar immer bleiben; doch wenn das selbstgewisse „So und nicht anders war es“ zu einem bescheideneren „So könnte es gewesen sein“ mutierte, wäre schon viel gewonnen.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)