

BESPRECHUNGEN

Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Ulrich Bartels und Uwe Wolf, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004. 199 S.

Im Zentrum dieser Festschrift für den ehemaligen stellvertretenden Direktor des Göttinger Johann-Sebastian-Bach-Instituts stehen Fragen der Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis der Werke Johann Sebastian Bachs. Wenngleich die meisten Autoren ehemalige und jetzige Mitarbeiter des Göttinger Instituts sind, so zeichnet sich das Buch doch durch eine große thematische Breite und Methodenvielfalt aus. Die Themen erstrecken sich von instrumenten- wie instrumentationstechnischen Problemen über die Funktion und Größe von Bachs Chor bis hin zu Fragen der musikalischen Semiotik und der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert.

Die Aufsätze zu instrumententechnischen Aspekten verfolgen verschiedene Fragestellungen. Christine Blanken betrachtet in ihrem Beitrag die Orgelkompositionen in der „Sammlung Scholz“ vor dem Hintergrund der Instrumente, die Caspar Gottlieb Scholz in Nürnberg zur Verfügung standen. Es zeigt sich dabei, daß zahlreiche Bearbeitungen (und Vereinfachungen), die Scholz vorgenommen hat, auf Beschränkungen der jeweils von ihm gespielten Orgeln zurückzuführen sind. Oktavierungen des Basses etwa, oder auch die Zusammenfassung von Mittelstimmen werden so vor dem Hintergrund der Instrumente verständlich. Hierdurch erhöht sich zwar nicht der Quellenwert der Scholz'schen Versionen für die Bach-Forschung, jedoch werden sie als Beispiele einer praktischen Aneignung Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verständlich. Eine kleine Anmerkung sei noch zu einer Standortangabe erlaubt. Die Handschrift *LM 4842* befindet sich nicht, wie angegeben (S. 45), in der Bibliothek der Yale School of Music sondern in der Irving S. Gilmore Music Library, New Haven.

Alfred Dürr lenkt in seinem Artikel den Blick auf das Violoncello piccolo und seine Verwendung in Bachs *Œuvre*, während Reinmar Emans die Arien mit obligatem Flöteninstrument untersucht. Seine Überlegungen kreisen insbesondere um die Gruppe von virtuosen Traverso-Partien, die sich zwischen dem 6. August 1724 und dem 23. Mai 1725 konzentriert. Die Partien bilden nicht nur aufgrund ihrer Virtuosität eine recht homogene Gruppe, sondern greifen auch motivisch häufig auf ähnliches Material zurück. Es ist mithin

anzunehmen, daß Bach die Partien für einen Flötisten komponiert hat, der ihm nur zu dieser Zeit zur Verfügung stand, nicht jedoch davor oder unmittelbar danach. Hatte Ulrich Prinz den Bach-Schüler Friedrich Gottlieb Wild vorgeschlagen, so vermutet Emans (im Rückgriff auf eine bereits von Marshall geäußerte Vermutung), daß es der Flötist Pierre Gabriel Buffardin gewesen sein könnte, den Bach in Dresden kennengelernt hatte und dessen Besuch in Leipzig noch Carl Philipp Emanuel Bach in seinem Zusatz zur Genealogie der Familie erwähnt. Emans Argumentation ist schlüssig, jedoch kann auch er nicht nachweisen, daß Buffardin sich tatsächlich über längere Zeit in Leipzig aufgehalten und Bach für seine Aufführungen der sonntäglichen Kantaten zur Verfügung gestanden hat. Es wäre etwa zu fragen, ob sich der längere Aufenthalt eines Virtuosen wie Buffardin in Leipzig nicht auch archivalisch hätte niederschlagen müssen, da kaum anzunehmen ist, daß er Bach über mehrere Monate kostenlos und auch nur ihm zur Verfügung gestanden hätte. Dennoch, die Annahme ist reizvoll und es steht zu hoffen, daß sie anderweitig gestützt werden kann.

Der letzte Aufsatz, der sich instrumentationstechnischen Fragen widmet, ist ein Artikel von Uwe Wolf über die Corno-Stimmen in den Choralkantaten Bachs. Wolf belegt überzeugend, daß es sich bei den der Verstärkung des cantus firmus dienenden Stimmen wohl nicht um Nachträge handelt (wie Kobayashi vermutet hatte), sondern um Teile des ursprünglichen Stimmensatzes.

Zwei Artikel befassen sich mit Authentizitäts- und Fassungsproblemen von Clavierwerken. Ulrich Bartels widmet sich der Sonate BWV 964 und dem Adagio BWV 968, die zwar auf authentische Violinwerke Bachs zurückgehen, deren Bearbeiter jedoch in der Forschung spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert umstritten ist. Bartels analytische Bemerkungen zur Qualität und kompositorischen Stringenz der Bearbeitungen sind wertvoll und könnten tatsächlich für Bach sprechen. Andererseits sind jedoch Bartels Schlußfolgerungen (wie die gesamte bisherige Diskussion um die Fassungen) auf Geschmacksurteile gestützt: „Wer die Vielgestaltigkeit Bachscher Bearbeitungen kennt, dürfte sich über den Stil dieser beiden Werke eigentlich nicht nachhaltig wundern. Bachs Experimentierfreude, seine musikalische Neugier und besondere Fähigkeit, sich die unterschiedlichsten Stile anzueignen und mit seiner eigenen Komponistenpersönlichkeit in Einklang zu bringen, zugleich aber auch sein ‚pragmatischer‘ Umgang mit dem eigenen Werk: alles dies macht es grundsätzlich wahrscheinlich, daß diese beiden Bearbeitungen von Bach stammen“ (S. 26f.). Damit ist allerdings nichts bewiesen. Es könnte sich ebenso um eine Bearbeitung handeln, die von einem Schüler (möglicherweise unter Bachs Anleitung) angefertigt worden ist. Vielleicht ist es adäquater, nur die grundsätzliche Qualität der Clavierfassungen hervorzuheben und die Bearbeiterfrage als nicht zu beantworten ad acta

zu legen – zumindest so lange, wie keine neuen Quellen zur Verfügung stehen.

In dem zweiten Aufsatz zu Bachs Clavierwerken ist das Problem umgekehrt. Wir kennen die Bearbeiter (unter anderem Carl Czerny im 19. Jahrhundert), jedoch ist der Verfasser der Vorlage strittig. Frieder Rempps „Überlegungen zu den Fantasien und Fughetten B-Dur und D-Dur BWV 907 und 908“ befassen sich mit zwei Bach zugeschriebenen Werken die als Partimento notiert sind und die vom Spieler eine improvisatorische Vervollständigung verlangen. Auch wenn die Notationsweise ungewöhnlich ist für Johann Sebastian Bach, so wäre doch die Zuschreibung kein Problem, besäßen wir nur die Handschriften Johann Peter Kellners und Carl Gotthelf Gerlachs, die, da zu Bachs unmittelbarem Umfeld gehörig, als relativ sichere Quellen gelten können. Jedoch existiert eine weitere Handschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf der Johann Philipp Kirnberger den Namen Bachs in „Kirchhof“ korrigiert hat. Die Stücke könnten somit auch von dem Hallenser Organisten Gottfried Kirchhoff stammen, dessen Sammlung mit Präludien und Fugen in Partimento-Notation erst 2003 wieder aufgefunden wurde.¹ Um die Pointe vorwegzunehmen, auch Rempp gelingt keine zweifelsfreie Zuweisung an Bach. Als sicher gelten dürfte jedoch, daß Kellner und Gerber die Stücke im Unterricht bei Bach kennengelernt haben (S. 126). Muß also die Autorenfrage ungeklärt bleiben, so sind die Stücke dennoch eine wichtige Quellen für Bachs Unterricht. Einen zweiten Schwerpunkt von Rempps Artikel bilden Carl Czernys Aussetzungen der Partimenti.

Zwei Beiträge widmen sich dem Chor in Bachs Kantaten. Während Kirsten Beißwenger der Besetzungsdramaturgie und der Funktion chorischer Binnensätze in ausgewählten Kantaten nachgeht, begibt sich Andreas Glöckner mit der Frage nach der Größe des Chors in der Leipziger Kirchenmusik einmal mehr auf vermintes Terrain. Sein Überblick über jene Quellen, die eine chorische Ausführung der Leipziger Kirchenmusik belegen, bildet einen wichtigen Gegenpol zu den Thesen Andrew Parrotts und Joshua Rifkins (letzterer bleibt jedoch unerwähnt). Glöckner macht deutlich, daß nicht nur die Quellen der Bach-Zeit, sondern auch bereits Eingaben seines Vorgängers (wie auch später seines Nachfolgers) eine ausschließlich solistische Ausführung der Bachschen Kantaten unwahrscheinlich machen: Es wurden eindeutig mehr als vier Sänger benötigt. Andererseits, und hier schweigen die herangezogenen Quellen, ist damit nicht gesagt, wie die Sänger eingesetzt wurden. Wurden „Chorsätze“ tatsächlich von Anfang bis Ende chorisch gesungen, oder wurde der volle Chor nur für Ripienostellen herangezogen? Wurden sämtliche Kantaten in St. Thomas und St. Nicolai chorisch aufgeführt, oder hat Bach doch

¹ Vgl. BJ 2003, S. 251–258 (A. P. Milka). BWV 907 und 908 sind in Kirchhoffs gedruckter Sammlung allerdings nicht enthalten.

bei einigen von ihnen mit einer solistischen Ausführung gerechnet? Hier werden noch weitere Quellenstudien notwendig sein, zu denen jedoch Glöckners Artikel zweifellos ein wichtiger Beitrag ist.

Einen ganz anderen Blickwinkel wählen Yoshitake Kobayashi und Martin Staehelin, die sich in ihren Beiträgen der Frage der musikalischen Darstellung von Instrumenten widmen. Während Kobayashi einen generellen Überblick über jene Stellen in der Vokalmusik gibt, in denen die Musik die Erwähnung von Instrumenten im Text widerspiegelt, konzentriert sich Staehelin auf einen Teilaspekt und betrachtet die Verwendung von Glockenmotiven (vor allem als Sterbeglöckchen) in Bachs Kantaten. Wertvoll sind vor allem seine kulturgeschichtlichen Seitenblicke auf die Interpretation der Glocke im 17. und 18. Jahrhundert, die Bachs Praxis in einen größeren Zusammenhang stellen.

Einen Blick auf die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts wirft schließlich Matthias Wendt in seinem Beitrag zur Düsseldorfer Erstaufführung der Johannes-Passion durch Robert Schumann – ein Ereignis, das forschungsgeschichtlich leider noch im Schatten von Mendelssohns Aufführung der Matthäus-Passion von 1829 steht. Der Beitrag gibt einen guten Überblick über Schumanns Bearbeitung der Partitur und bietet eine tabellarische Aufstellung seiner Eintragungen.

Beiträge in einem Sammelband wie diesem sind notwendigerweise von unterschiedlicher Qualität und Relevanz. Ist es jedoch die Aufgabe einer Festschrift, den Widmungsträger nicht nur zu ehren, sondern auch etwas von dem ihm eigenen Ansatz widerzuspiegeln, so ist das Buch mit seiner thematischen Breite, methodischen Vielfalt, und dem Mut, die Distanz zwischen zwei Quellen mit behutsamer Phantasie zu überbrücken, eine adäquate Ehrung für Klaus Hofmann.

Markus Rathey (New Haven, CT)