

Besprechungen

Matthias Geuting, *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen*, Kassel: Bärenreiter, 2006. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 5.), 336 S.

Angesichts der zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten, die zur instrumentalen Ensemble- und Kammermusik Johann Sebastian Bachs inzwischen vorliegen, erscheint es als ein mutiges Unterfangen, den Gattungen Konzert und Sonate im Schaffen Bachs eine neue groß angelegte Untersuchung zu widmen. Dies gilt erst recht, wenn es sich bei dieser Untersuchung um eine Dissertation, also gleichsam die wissenschaftliche ‚Erstlingsarbeit‘ des Autors, handelt: Matthias Geutings Buch ist die „leicht überarbeitete Fassung“ der 1999 an der Ruhr-Universität Bochum – bei Werner Breig – vorgelegten Dissertation des Essener Organisten und Musikwissenschaftlers, der jüngst auch als Mitherausgeber des bei Laaber erschienenen *Lexikons der Orgel* wissenschaftlich auf sich aufmerksam machen konnte. Unbeschadet mancher im folgenden anzusprechender Kritikpunkte ist dem Autor indes zu bescheinigen, daß ihm mit seiner ehrgeizigen Studie ein respektable Beitrag zur weiteren analytischen Erschließung des Bachschen Instrumental-Œuvres gelungen ist. Die Arbeit gründet sich auf eine umfassende und detaillierte Kenntnis des untersuchten Repertoires sowie der einschlägigen Forschungsliteratur und belegt durchgehend eine hohe Kompetenz des Verfassers in Fragen musikalischer Formanalyse.

Geutings Untersuchungen verfolgen vornehmlich zwei Zielstellungen: zum einen den Nachweis des gegenseitigen Aufeinander-Einwirkens von Strukturmerkmalen des schnellen Konzert- und Sonatensatzes und die Charakterisierung und Systematisierung der daraus erwachsenden neuartig-individuellen Satzbilder (insofern wäre der Titel „Konzert- und Sonatensatz bei J. S. Bach“ zutreffender), zum anderen das Sichtbarmachen der „hochgradig differenzierte(n) Proportionalität des musikalischen Ablaufs“ (S. 19), d. h. der sogenannten „Proportionierung“ als eines tragenden Prinzips Bachschen Formdenkens. Daß beide Aspekte keineswegs zwingend oder gar ursächlich zusammenhängen, wird vom Verfasser, der sein methodisches Vorgehen im allgemeinen gründlich reflektiert, nur unzureichend thematisiert. Er begründet die Tatsache, daß in seiner Arbeit „der angesprochene Aspekt der Proportionierung [...] eine besondere Akzentuierung erfährt“, mit „einer Art Nachhol-

bedarf“ und verweist auf die „an Siegele anknüpfende Arbeitshypothese [...], daß Verfahren der Proportionierung ein für Bach buchstäblich ‚grundlegendes‘ Mittel der formalen Disposition darstellen“ (S. 14).

Dem Problemkreis der Proportionsanalyse ist denn auch der umfangreichste Teil des breit angelegten Einleitungskapitels gewidmet, das die „methodische(n) und sachliche(n) Vorüberlegungen“ darlegt und „die prinzipielle Blickrichtung der Analysen“ (S. 13) erläutert. Nach detaillierten Ausführungen zu den Komplexen „Kadenz“ und „Tonartenordnung“ und deren Beziehungsgefüge erörtert der Verfasser ausführlich die „theoretischen Grundlagen der Proportionsanalyse“ – wohl wissend, daß dieses „Teilgebiet der Analyse [...] den meisten Widerspruch herausfordern dürfte.“ (S. 14). Da ich selbst zum Kreis derer gehöre, die diesem Verfahren mit einiger Skepsis begegnen, kann eine vorurteilsfreie Bewertung der betreffenden Teile der Arbeit kaum erwartet werden. So sei nur ein allgemeiner Eindruck, der sich auf Geutings Umgehensweise mit diesem Arbeitsinstrument bezieht, wiedergegeben: Diese ist bestimmt durch eine von apologetischem Eifer freie, insgesamt eher behutsame Argumentation, die auch Zweifel, Fragezeichen und ein Abwägen unterschiedlicher Möglichkeiten zuläßt („konkurrierende Gliederungsmöglichkeiten“, „mutmaßliche Proportionierung der Gesamtform“, „extreme Vieldeutigkeit der proportionalen Organisation“ u. ä.). Insgesamt erscheint mir das Proportions-Kapitel in Geutings Buch als das sachlich Ausgewogenste und Fundierteste, was zumindest die Bach-Literatur zu diesem Thema aufzuweisen hat. Die Überzeugungskraft der in den Analysen selbst gewonnenen Ergebnisse mag unterschiedlich bewertet werden. Für meine Begriffe wirkt ein Teil der Versuche, „verborgenen [...] Zäsurstellen“ (S. 162) und damit der Proportionierung einer Satzform auf die Spur zu kommen, allzu ‚angestrengt‘ (etwa bei dem versuchten Nachweis, daß „der formale Entwurf“ eines Satzes [BWV 1016/4] „offenkundig auf dem Zahlenwert 17 bzw. Vielfachen davon“ basiere; S. 188); andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, daß durch die auf die Proportionierung gerichteten Untersuchungen teilweise überraschende und bereichernde Einsichten in die Formdisposition eines Satzes vermittelt werden.

Die Arbeitsstufen im analytischen Hauptteil der Arbeit folgen dem Plan, zuerst in je einem eigenen Kapitel die „beiden Standardtypen des Allegro-Satze in den Bereichen Konzert (Kapitel II) und Sonate (Kapitel III)“ (S. 14) umfassend nach ihren formalen Bauplänen zu beleuchten und sich dann in einem abschließenden IV. Kapitel jenen Satzformen zuzuwenden, deren je spezifische Dispositionen und Satzweisen nach der These des Verfassers aus einer *gegenseitigen* gattungsübergreifenden Durchdringung von Konzertsatz- und Sonaten-Elementen (bei Einwirkung auch von Strukturmerkmalen der Tastenfuge) zu erklären sind.

Kapitel II richtet den Blick auf Bachs „Konzeptionen des Konzertsatzes“. Im Vorfeld der Formbetrachtung gibt der Verfasser (wie analog später auch im

Sonaten-Kapitel) einen instruktiven Überblick zum Stand der Forschung unter den Stichworten „Gliederung des Repertoires“, „Quellenlage und Chronologie“, „Einflüsse und Stilentwicklung“. Aus Geutings allgemeinen Ausführungen zur „Ritornellform als Haupttypus des Konzertsatzes“ gäbe es zu manchen Einzelfragen Diskussionsbedarf; hier seien zwei Punkte herausgegriffen. Der erste betrifft das Formverständnis von Sätzen, die scheinbar aus einer Aneinanderreihung nur von „Ritornellen“ (also ohne Zwischenschaltung von Episoden) bestehen und damit als eine spezielle, wenn auch extreme, Spielart des Ritornellsatzes zu begreifen wären. Als Beispiel für eine solche Satzdisposition beschreibt Geuting den Formaufbau des F-Dur-Präludiums BWV 880/1 aus dem Wohltemperierten Clavier II. (S. 105 f.). Wie in jüngeren Arbeiten (u. a. vom Schreiber dieser Zeilen) zu zeigen versucht wurde, ist eine solche Anlage, die auf der mehrmaligen tonartlich versetzten Wiederkehr einer partiell variablen, im Satzinneren meist modulierenden ‚Periode‘ basiert, keine dem Ritornellsatz zuzurechnende oder von ihm abgeleitete Form; sie folgt vielmehr einem eigenständigen, gattungsübergreifenden Satzbauprinzip, wie es u. a. im älteren *Concerto a quattro* und in den *Concerti ripieni* Vivaldis begegnet. Sollte man nicht auch den ersten Satz des ersten Brandenburgischen Konzerts (bzw. der *Sinfonia* [!] BWV 1046a) als einen nach diesem Modell gebauten Satz begreifen? Jedenfalls gehört dieser Satz wohl kaum zu den Konzertsätzen in „Normalform (Ritornellsatz)“ (S. 109). – Deutliche Fragezeichen ergeben sich – dies der zweite Punkt – im Hinblick auf die Argumentationsrichtung und die Aussagen zum Komplex „Ritornellform und fugierende Setzart“, ein Gegenstand, der eine nicht geringe Bedeutung für die im Schlußkapitel entworfene Typologie gewinnt. Hier nur soviel: Die verabsolutierende Formulierung: „Die Kategorien ‚Ritornellform‘ und ‚fugenmäßige Setzart‘ schließen einander aus“ (S. 106; ähnlich auch S. 269), ist so nicht haltbar; fugierte Ritornelle finden sich in Konzertsätzen Vivaldis, die alle Merkmale einer ‚lehrbuchmäßigen‘ Ritornellform tragen (vgl. z. B. RV 210/1 und 3, RV 252/3, RV 319/1, RV 557/1).

Den thesenartig formulierten allgemeinen Ausführungen zur Ritornellform schließen sich zehn detaillierte Einzelanalysen an, die sich ihren Objekten – ausgewählten schnellen Konzertsätzen aus unterschiedlichen Werkgruppen – mit in vielem neuartigen Ansätzen nähern. Das Erkenntnisinteresse richtet sich dabei weniger (wenn überhaupt!) auf spezifische konzertierende Verfahren und daraus erwachsende Strukturen als vielmehr auf die allgemeine Disposition und Organisation der Form, auf die „Formidee höherer Ordnung“, wie der Verfasser an einer Stelle formuliert (S. 109). Diesem Ziel dienen die Untersuchung formaler Abschnittsbildungen *jenseits* einer Unterscheidung von Tutti und Solo (bzw. Ritornell und Episode), das Aufspüren der „formteilübergreifenden und verschiedene Zonen des Gesamtsatzes verknüpfenden Beziehungen“ sowie das Bemühen, die „proportionale Abstimmung einzelner

Formglieder oder Formteile“ (S. 109) aufzuzeigen. Symptomatisch für die so geartete Ausrichtung der Analysen ist die Begrifflichkeit, mit der Geuting operiert: Da begegnen bevorzugt solche allgemeine Bezeichnungen wie „Hauptabschnitt“, „Großabschnitt“, „formaler Hauptblock“, „Eröffnungsteil“, „Mittelteil“, „Schlußteil“, „Rekapitulation“, aber auch solche ‚entliehenen‘ Termini wie „Exposition“ und „Reprise“ sind dem Verfasser unverzichtbar.

Dank genauester Kenntnis der Partituren und eines scharf ausgeprägten analytischen Denkens gelingt es Geuting, in den untersuchten Konzertsätzen bisher kaum beachtete Seiten ihrer formalen Disposition in den Blick und ins Bewußtsein zu rücken. Zweifellos ist dies nicht zuletzt seinem spezifischen, auf die „Formidee höherer Ordnung“ gerichteten Untersuchungsansatz zu verdanken. Gleichwohl ist zu bedauern, daß in seinem Analyse-Konzept die eigentlich konzertspezifischen Parameter, das differenzierte Beziehungsgeflecht zwischen den Klangträgern (Tutti und Solo) und den ihnen zugeordneten Formteilen (Ritornell und Episode), kaum eine Rolle spielen. So wenig eine Konzertsatz-Analyse sich auf diese Seite der Satzanlage und -gestaltung beschränken darf, so unbestreitbar ist es doch, daß die Art und die Staffelung des konzertierenden Wechsel- und Zusammenspiels ein substantielles Moment des Satzprofils und der Satzdramaturgie ausmachen. Hier erst zeigt sich auch die ganze Bandbreite in der Ausgestaltung des Konzert-/Ritornellsatzes durch Bach und – wichtig im Hinblick auf den „Dialog der Gattungen“ – die Variationsbreite des diesem Modell innewohnenden Potentials an gestalterischen Möglichkeiten. Von besonderem Interesse sind dabei gerade in Bachschen Konzertsätzen jene Partien, die sich – wie die von Wolfgang Hirschmann so benannten „integrativen Solo/Tutti-Partien“ – eindeutigen Zuordnungen entziehen. (Daß Geuting dieser Begriffsbildung Hirschmanns so pointiert kritisch begegnet [S. 159], ist für mich nicht recht nachvollziehbar.)

Gemäß der These, „daß Bach in beiden Gattungen, Konzert und Sonate, jeweils ebenbürtige und in struktureller wie satztechnischer Hinsicht völlig autonome Satzkonzeptionen entwickelte“ (S. 12), widmet Geuting in Kapitel III auch dem schnellen Sonatensatz eine ausgedehnte spezielle Untersuchung. In Anlehnung an Scheibes Unterscheidung von „eigentlichen Sonaten“ und solchen „auf Concertenart“ erhält dieser ‚originäre‘ Sonatensatz die Kennmarke „eigentliches Sonatensatz“. Geutings Versuch, im Vorfeld der Einzelanalysen die „formbildende(n) Konstante(n)“ (S. 179) dieses Satztyps zu benennen und zu beschreiben, ist auch und gerade deshalb überaus aufschlußreich, weil er in vollem Umfange die Schwierigkeiten erkennbar werden läßt, aus den vielfältigen und hochgradig individuellen Formlösungen hinreichend scharfe Umrisse eines Grundmodells zu abstrahieren. Als allgemein verbindliche Merkmale bleiben nicht viel mehr als die Eröffnung durch einen „auf Fugenart“ gestalteten ersten Formteil, der mit klarer Kadenzierung fast stets auf der I. Stufe endet („Exposition“), und die Weiterführung in einem „neben-

thematischen Block“, der sich vom fugierten Beginn durch eine aufgelockerte Satzweise abhebt. Die weitere Disposition erweist sich in einem Maße als variabel, daß Versuche generalisierender Aussagen bald an ihre Grenzen stoßen. Besonders deutlich wird dies an der Behandlung dessen, was Geuting als „Rekapitulationsvorgang“, ein Teilmoment der vom Komponisten differenziert gehandhabten „Repräsententechnik“ (S. 180), bezeichnet. All dies wirkt naturgemäß erschwerend auf das Bemühen, die Formverhältnisse mit einem terminologisch angemessenen Begriffsinstrumentarium zu beschreiben. Der Weg, den der Verfasser in dieser Hinsicht wählt, erscheint durchaus vertretbar: er vermeidet nach Möglichkeit allzu stark ‚festgelegte‘ und spezielle Fachtermini und behilft sich überwiegend mit eher neutralen und andeutenden – dabei auch absichtsvoll wechselnden – Umschreibungen („nebenthematische Partie“, „Rekapitulationsphase“, „repriseartige Züge“ u. ä.); einigermmaßen konsequent wird nur der Begriff „Exposition“ benutzt, auch er „ausschließlich zum Zweck einer einfachen Verständigung“ (S. 178).

Der Hauptgewinn des III. Kapitels scheint mir in den Analysen zu liegen. 11 der 28 Triosonaten-Sätze, die Geuting dem Typus des „eigentlichen Sonatensatzes“ zuordnet, erfahren eingehende Untersuchungen nach ihrer Formanlage und ihrer proportionalen Gliederung. Zu den werkübergreifenden Beobachtungen gehört u. a. die, daß der „Schritt von den Sonaten für Violine und Cembalo zu den Orgelsonaten [...] sich, was die Form der schnellen Sätze betrifft, mit einer konzeptionellen Neuorientierung (verbindet)“ (S. 198). (Insgesamt spielt die Frage der „inneren Chronologie“ des Schaffens in der Studie eine eher untergeordnete Rolle.) – Am Ende des Sonaten-Kapitels bleiben Zweifel, ob der „eigentliche“ Sonatensatz tatsächlich solch (relativ) stabile Modell-Eigenschaften ausgebildet hat, die es gerechtfertigt erscheinen lassen, analog zum Ritornellsatz von einer „Leitform“ der Gattung“ (S. 184) zu sprechen.

Die Erkenntnis, daß Bachs Komponieren in einer sehr ausgeprägten Weise durch ein form- und gattungsübergreifendes Denken bestimmt wurde, ist der Forschung seit langem geläufig. Dies gilt nicht zuletzt im Hinblick auf die früh erkannte starke Ausstrahlung genuin dem neuen italienischen Solokonzert zugehöriger Form- und Gestaltungsmerkmale auf unterschiedlichste Bereiche des Gesamtschaffens. Was Geuting im Schlußkapitel seiner Studie unternimmt, ist die systematische Untersuchung schneller Konzert- und Sonatensätze Bachs speziell im Hinblick darauf, „wie Bachs kombinatorische Phantasie Strukturmerkmale der beiden ‚italienischen‘ Hauptgattungen der instrumentalen Ensemblemusik, Sonata und Concerto, zu originellen Neuschöpfungen verschmolz“ (S. 9). Zweierlei erscheint mir an seinem Ansatz besonders hervorhebenswert. Dies ist zum einen die seine Untersuchungen leitende These, daß „der ‚eigentliche‘ Sonatensatz [...] als autonomer und in seiner Ausstrahlung dem Konzertsatz ebenbürtiger Kompositionstyp“ (S. 223)

zu gelten hat, die Konzertform also nicht „zu einem, neben dem Fugenprinzip, erdrückenden Paradigma seines Komponierens“ (S. 10) gemacht werden darf. Zweitens ist es das ehrgeizige Unterfangen, diejenigen Sätze, die sich nach seiner Sichtweise einer Einfügung in das Bild der ‚regulären‘ Konzert- bzw. Sonatensatzmodelle widersetzen, in ein von ihm entworfenes Klassifikationssystem zu bringen. Sein „Versuch einer Typologie“ dieser als „Hybridformen“ (S. 223) begriffenen Sätze umfaßt vier Satztypen: „Sonatensätze auf Concertenart“ (unter Berufung auf J. A. Scheibes Klassifikation der Sonaten), „Sonatenfugen“, „Konzertsätze ‚auf Sonatenart‘“ (Analogiebildung nach Scheibe), „Konzertfugen“.

Es versteht sich nahezu von selbst, daß namentlich der Typologie-Versuch manchen Diskussionsstoff bietet. Das ergibt sich allein daraus, daß die vielfältigen individuellen Form- und Gestaltungskonzeptionen der Sätze sich weit eher auf dem Kontinuum einer durchgehenden Skala als in einem nach definierten Kriterien errichteten Klassifikationssystem bestimmen lassen. Hinzu kommt, daß die Formidee eines Satzes durchaus unterschiedlich gesehen werden kann, und nicht zuletzt dies macht eine solche Typisierung zumindest in Einzelentscheidungen immer angreifbar. Geuting selbst betont ja ausdrücklich den „interpretatorischen Spielraum, den breiten Erfahrungswinkel, welchen Bachs Musik ihren Rezipienten eröffnet“ (S. 7), und diese Einsicht wird an seinem eigenen, stets abwägenden, analytischen Herangehen auch immer wieder deutlich. So sieht man im Grunde auch den Autor selbst in einem gewissen Widerstreit zwischen dem „Bedürfnis nach Systematik“ (S. 300) und dem Bemühen um eine „systemstringente“ (S. 317) Begrifflichkeit einerseits und dem Streben, ein Satzbild in seiner hochgradig individuellen, aus integrativen Formstrukturen erwachsenden Gestalt zu begreifen, andererseits.

Von den Bedenken, die sich aus meiner Sicht gegen bestimmte Aspekte der von Geuting vorgeschlagenen Typologie bzw. gegen die typologische Zuordnung einzelner Sätze ergeben, seien hier einige angedeutet:

- Die Kategorie „Sonatensätze auf Concertenart“ ist durch Scheibe gewissermaßen legitimiert. Es scheint mir indes nicht sicher, ob die Kriterien, die Geuting für diesen Satztyp formuliert („Integration ritornellgebundener Strukturen in den Triosatz“ als das „wohl entscheidende Kriterium“, „Verzicht auf eine fugenmäßige Behandlung des Hauptthemas“; S. 240), sich wirklich so zwingend aus Scheibes Beschreibung ergeben. Bei der Mehrzahl der diesem Typus zugeordneten Sätze möchte der Verfasser ja auch „nur bedingt von einer Ritornellform (sprechen)“ (so im Blick auf BWV 1019/1; S. 242). Scheibe hebt in seiner Beschreibung nicht eigentlich auf Merkmale der Formdisposition ab, sondern primär auf die funktionale Differenzierung der Stimmen, namentlich das figurativ-‚solistische‘ Hervortreten einer Stimme gegen die anderen (Scheibe: es „kann auch ein [!]“

- Stimme stärker, als die andere, arbeiten, und also mancherley kräuselnde, laufende und verändernde Sätze hören lassen“). Verdiente angesichts dessen nicht auch ein Satz wie das *Allegro assai* der A-Dur-Violinsonate (BWV 1015/2) mit seiner ausgedehnten Arpeggien-Partie über einem Orgelpunkt das Attribut „auf Concertenart“?
- Als eine eher problematische Kategorie stellt sich mir der „Konzertsatz ‚auf Sonatenart‘“ dar. Als dessen maßgebliches Kriterium gilt dem Verfasser die nach seiner Sichtweise vom Sonatensatz übernommene fugierte Anlage des eröffnenden Formteils, eines Formteils, der nach der Konzertsatz-Terminologie – wenigstens überwiegend – als „Ritornell“ anzusprechen wäre. Seine Kennzeichnung als Ritornell wird indes abgelehnt, weil sich „nach den Kriterien der vorliegenden Darstellung [...] die Begriffe ‚Ritornellform‘ und ‚fugierende Setzart‘“ ausschließen (S. 271). Wie bereits oben angedeutet, geht diese Sichtweise aber an der Realität dessen, was im Ritornellsatz an Gestaltungsvarianten begegnet, vorbei. Die Setzweise eines Formteils ist das eine, seine Funktion für das Formganze das andere! – Eine andere Frage ist die, ob es in einem Satz über die Satz-Eröffnung „auf Fugenart“ hinaus weitere Merkmale gibt, die auf eine sonatenmäßige Formanlage verweisen. Unter diesem Aspekt würde ich wohl dem Schlußsatz des 5. Brandenburgischen Konzerts, auch wohl dem ersten Satz des Violin-Doppelkonzerts d-Moll, das Etikett „auf Sonatenart“ zugestehen, keinesfalls aber dem Schlußsatz des Violinkonzerts a-Moll, in dem die Merkmale einer Ritornellsatz-Struktur so bestimmend hervortreten. Nebenbei: Die im Blick auf BWV 1043/1 geäußerte Feststellung, die „nur fragmentarische Wiederaufnahme der am Satzanfang aufgestellten thematischen Einheit am Satzende wäre ein eklatanter Verstoß gegen die Normen des Ritornellsatzes bei Bach“ (S. 272), läßt sich nicht im Sinne einer für den Ritornellsatz generell geltenden Regel begreifen; in zahlreichen vor allem späten Konzerten Vivaldis und erst recht solchen jüngerer Zeitgenossen erklingt am Satzende oft nur der Ritornell-Epilog, und dem entspricht auch die Beschreibung des Konzertsatzes bei Quantz (1752) und Joseph Riepel (1755).
 - Unter die von ihm vorgeschlagenen Begriffe „Sonatenfuge“ und „Konzertfuge“ faßt Geuting die (relativ wenigen) schnellen Sonaten- bzw. Konzertsätze, die nach seinen Analyse-Befunden als „ordentliche Fugen“ (Scheibe) zu betrachten sind. Auf den Satztyp „Konzertfuge“ bezogen formuliert er: „Primär ist in den ‚Konzertfugen‘ der Brandenburgischen Konzerte das eigentlich gattungsfremde Konzept der Fuge, hinter dem die Frage nach dem Einfluß des Ritornellprinzips als sekundär zurücktreten muß“ (S. 282). Genau dies aber ist für einen der beiden gemeinten Sätze (BWV 1047/1 und 1049/3) in Frage zu stellen: Anders als in BWV 1047/1 erkenne ich im Schlußsatz des vierten Brandenburgischen Konzerts einen wirklichen *Konzertsatz* auf der Basis der Ritornellform – einer Ritornellform freilich,

die im „Dialog“ mit der Fugenform manche Modifikationen vor allem dahingehend erfährt, daß – im Sinne einer ‚integrativen‘ Ausrichtung des Konzertierens – Fugenthema und Fugenarbeit auch an der Gestaltung der Soloteile führend beteiligt werden (‚Begleitung‘ des figurativen Violinparts durch die Blockflöten). Liegt es nicht näher, den von Geuting so bezeichneten „erste(n) Großteil“ des Satzes (T. 1–86) als die Aufeinanderfolge von (fugiertem) Eröffnungsritornell (T. 1–40), modulierender erster Soloepisode (T. 41–66) und zweitem Ritornell (T. 67–86) zu begreifen, als die Takte 1–86 „als ‚Doppelexposition‘ (d.h. als Exposition und Contra-Exposition) mit Dux- und Comes-Auftritten des Themas“ (S. 292) zu deuten?

Wenn vorstehend relativ zahlreiche kritische Anmerkungen und Fragen formuliert wurden, so berührt dies nicht den hohen Qualitätsstandard der Studie insgesamt. Bei einer Arbeit, die eine neue Annäherung an einen so schwierigen Gegenstand versucht und sich mit einem derart vielschichtigen Problemgefüge konfrontiert sieht, einer Arbeit, deren Herangehens- und Betrachtungsweise zwangsläufig viel Subjektives einschließt, ist es nahezu unausweichlich, daß sie in diesem oder jenem Punkt auch kritische Reaktionen und Widerspruch auslöst. Zu den Vorzügen der durch ein hohes Reflexionsniveau geprägten Studie gehören nicht zuletzt die Präzision und die Klarheit der sprachlichen Darstellung. Auch die Sorgfalt der Textredaktion verdient ausdrücklich hervorgehoben zu werden; es gibt nur sehr wenige geringfügige Versehen. Als ein deutliches Manko empfindet man allerdings das Fehlen eines Werkregisters.

Mit Geutings Studie liegt eine Publikation vor, die den Diskurs über Bachs kompositorisches Denken und speziell über seine Formstrategien in den Gattungen der instrumentalen Ensemble- und Kammermusik auf vielfältige Weise bereichert. Dies von einer Arbeit sagen zu können, ist nicht wenig.

Karl Heller (Rostock)

