

sondern von Penzel; Seite 163 f.: Der ursprüngliche Einleitungsschor der Johannes-Passion war „Herr, unser Herrscher“, nicht „O Mensch, bewein dein Sünde groß“). Kolneder wendet sich mit Recht gegen mancherlei Legendenbildung und Mystifikationen, aber die ob der opernhaften Matthäus-Passion empörte „adelige Witwe“ spukt auch bei ihm noch herum (S. 189). Viele der Irrtümer und Fehler wären durch einen Blick in die neuere Literatur und vor allem in die Kritischen Berichte der Neuen Bach-Ausgabe zu vermeiden gewesen. Soviel zum Inhaltlichen.

Was die Hilfen zur praktischen Handhabung betrifft, so hat der Verlag offenbar noch wenig lexikalische Erfahrung. Sonst hätte er ein Verweisungssystem, bei dem die Verweisungspfeile hinter statt vor den Stichworten stehen, und oft genug bei Wörtern, die so im Artikelalphabet gar nicht vorkommen (zum Beispiel Seite 35 Verweis auf „Notenbüchlein“, gemeint ist „Büchlein“), nicht durchgehen lassen. Auch auf ein Abkürzungsverzeichnis hätte er drängen müssen, zumal der Autor statt der eingeführten Abkürzungen lieber neue erfindet, beispielsweise statt NBA die NGA einführt, die man aber wiederum nicht unter dem Buchstaben N findet, sondern deren Bedeutung man erst aus dem Artikel „Gesamtausgaben (GA)“ erschließen muß. Ein Literaturverzeichnis fehlt, und es wäre bei den vielen unpräzisen Titelangaben besonders nötig. Der Raum dafür ließe sich leicht einsparen, wenn man auf die beiden höchst fraglichen Bach-Bilder Seite 7 und 19 verzichtete.

Gewiß findet man in dem Büchlein auch Anregendes, Gewinnbringendes. Aber einige herzhaft und erfrischende Urteile, Äußerungen von Komponisten, Interpreten und Kritikern, die den langen Weg der Bach-Rezeption in origineller und oft sehr widersprüchlicher Weise beleuchten, entschädigen nicht für den allzu leichtfertigen Umgang mit den Ergebnissen der Forschung. Sie entschädigen auch nicht für die mangelnde Disposition der Artikel und für die zahlreichen Irrtümer und Nachlässigkeiten. Information ist eine ernste Sache!

Georg von Dadelsen (Tübingen)

Friedemann Otterbach, *Johann Sebastian Bach – Leben und Werk*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982. 248 S.

„Es überrascht nur, daß seit langem nicht mehr versucht worden ist, den Wandel des Bach-Verständnisses in einem neuen Bach-Porträt zu zeichnen. Einen solchen Versuch einer modernen, Person, Werk und Zeit erfassenden Monographie legt Otterbach hier vor, unpräzise, durchaus als ein anspruchsvolles ‚Bach-Buch für alle‘. Seine Darstellung erfaßt den ‚historischen‘ Bach mit dem Blick unserer Zeit, im Rahmen einer weitgespannten Einführung in die sozialen Verhältnisse, das musikalische Denken und die kompositorischen Praktiken des Barock. . . . das Persönlichkeitsbild tritt aus den extensiv zitierten Quellen scharf, oft schroff hervor, jedenfalls ohne die Verwischungen einer beschönigenden, den falschen Geniebegriffen huldigenden Biographie. Die Erläuterung der Einzelwerke Bachs zu verbinden mit dem Einblick in ihre – heute nicht mehr klar genug erkennbare – ursprüngliche Funktion, d. h. in die formalen und inhaltlichen Bedingungen, die ihnen Anlaß und Auftrag von vornherein setzten, sah der Autor als eine seiner wichtigsten Aufgaben. Hier liegen die Voraussetzungen für das erweiterte und vertiefte Bach-Verständnis. Ist man nicht gewohnt, Bachs Werke

als autonome Kunstmusik zu hören, ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts, das sie wiederentdeckt hat?“ (Aus dem Werbetext des Verlages.)

Einem Autor, der sich zutraut, als Außenseiter das zu leisten, was die Spezialisten sich seit Jahr und Tag aus mehr oder minder guten Gründen versagen, kann Mut und Risikobereitschaft gewiß nicht abgesprochen werden. Gleichwohl erzeugen kritische Biographien mit derartigem Anspruch ein gewisses Unbehagen, weil sie – nicht ohne koketten Seitenblick zum großen Vorbild, dem Mozart-Buch von Wolfgang Hildesheimer – in dem löblichen Bestreben, neue und ungewöhnliche Perspektiven aufzuzeigen und damit der etablierten Forschung die Enge ihres Blickfeldes nachdrücklich vor Augen zu halten, ihrer *épater-le-bourgeois*-Haltung mehr Aufmerksamkeit widmen als dem Gegenstand selbst. Diesen Vorwurf kann man auch dem Autor der vorliegenden Biographie nicht ersparen. Gewiß wäre es unbillig, von einem Schriftsteller und Rundfunkautor, der über Dufay promoviert, eine Geschichte der Tanzmusik sowie ein Buch über Musikinstrumente vorgelegt hat, zu fordern, daß er sich in relativ kurzer Zeit alle Arcana der Bach-Forschung zu eigen macht. Wer aber hochgesteckte Ziele verfolgt und zugleich „modern und ein wenig salopp“ formulieren möchte (S. 10), hat mehr als jeder andere Veranlassung, seine Aussagen wieder und wieder kritisch zu prüfen, insbesondere wenn er soeben einen Preis für die „allgemeinverständliche Darstellung neuer Forschungsergebnisse“ empfangen hat. Bücher für Kinder und populärwissenschaftliche Abhandlungen verlangen ein ungewöhnlich hohes Maß an Selbstdisziplin und Verantwortung.

Von dieser Warte aus gesehen, stellt jeder Fehler, jede Unzulänglichkeit dieses Buches sich als ein Ärgernis dar.

Was ist von der Kompetenz eines Autors zu halten, der behauptet, Bachs „Werkkatalog enthält über 1000 sicher von seiner Hand stammende Kompositionen; darüber hinaus sind zahllose Werke von ihm verschollen“ (S. 119) und „Von den über tausend überlieferten Werken . . . ist ungefähr die Hälfte für Instrumente komponiert (BWV 525–1080), die andere Hälfte für Gesang (BWV 1–524)“ (S. 166)?

Schwierigkeiten beim Umgang mit der deutschen Sprache bleiben zuweilen folgenlos („Der Lehrling übte fünf bis sechs Jahre lang eine meist recht harte Lehrzeit aus“; S. 9), wecken anderenorts das Verlangen nach einigen Lektionen in Grammatik („Weit verbreitet, hatte es auch Bach in seiner Bibliothek stehen“; S. 162, über Fux' *Gradus ad Parnassum*), führen im Extremfall aber auch zu Falschaussagen („Ernesti ging so weit, daß er Bach neben Unzuverlässigkeit sogar Bestechung vorwarf“; S. 46, gemeint ist Bestechlichkeit).

Wohlfeile Verallgemeinerungen sind – wie zu befürchten – schnell bei der Hand. So haben wenige Autoren bisher bestritten, daß Bachs Amtsführung Schwächen aufwies, sein Charakter nicht frei von Mängeln war; gleichwohl heißt es (S. 17): „Indessen neigt die Bach-Literatur dazu, sie zu beschönigen.“ Wer oder was unter „die Bach-Literatur“ fällt, wird nicht gesagt; vielleicht ist die S. 221 ff. mitgeteilte Auswahl von mehreren hundert Titeln gemeint, die viele nützliche und kennenswerte Arbeiten verzeichnet, leider aber auch alle Konjunkturerzeugnisse der letzten zwanzig Jahre in schöner Ausführlichkeit berücksichtigt.

An ungeschützten Behauptungen ist gleichfalls kein Mangel: „Selbstverständlich sind die französischen und italienischen Merkmale bei Bach nicht strikt geschieden“ (S. 153); „eine für die Orgel geschriebene Komposition dient selbstverständlich von vornherein kirchlichen Zwecken“ (S. 119).

Menge und Unübersichtlichkeit der in einer weitverzweigten Spezialliteratur vorgelegten Forschungsergebnisse legen dem Autor einer gedrängten Darstellung nahe, sich für Kompilation oder Konfrontation zu entscheiden, letzteres im Zweifelsfall unter stolzer Verachtung des anderwärts Geleisteten. So gesehen, nimmt es nicht wunder, daß in der vorliegenden Veröffentlichung das Biographische wenig mehr als ein Fünftel ausmacht, während den Abhandlungen über „Bachs Musik in ihrer Zeit“ und „Die Werke“ breiter Raum gegönnt ist und vieles dort Gesagte sich als Gegenentwurf zum Gängigen entpuppt.

Relativ wenig Neues bietet der biographische Teil. Behauptungen der Art, daß Bach vor der Übernahme des Thomaskantorats „über den Akzidentien-Verdienst keine oder falsche Überlegungen angestellt zu haben“ scheine (S. 39), darf man wohl auf das Konto „salopper Formulierungen“ schreiben. Anderwärts werden Möglichkeiten verschenkt: So vermißt man klärende Hinweise über die Ursachen des vielgeschmähten Hamburger Ämterverkaufs (S. 20).

Das eigentliche Anliegen des Buches vertreten dessen zweiter und dritter Teil. Hier finden sich verhältnismäßig reiches Material, anregende Gedanken, unkonventionelle Überlegungen. Doch allzu häufig wechseln wiederum Licht und Schatten. Die an sich nützliche Auseinandersetzung mit den „kompositorischen Praktiken des Barock“ führt zu einer Überstrapazierung der Figurenlehre, die die Qualität der Musik aus den Augen zu verlieren droht. Anknüpfend an Erdmann Neumeisters bekannte Formulierung, eine Kantate sähe nicht anders aus als ein Stück von einer Oper, zusammengesetzt aus „stilo recitativo“ und Arien, heißt es: „Folgt man dieser Anschauung und prüft daraufhin Bachs Werk, läßt sich tatsächlich eine Art Theatralisierung der geistlichen Musik in den Kantaten, Oratorien und Passionen erkennen. Nicht selten deutet der Text imaginative Szenen mit verschiedenen Personen und Personengruppen an“ (S. 101). Dies suggeriert eine ursächliche Beziehung; das szenische Moment in die Kirchenmusik eingebracht zu haben, war aber weder Neumeisters Absicht, noch ist es sein Verdienst.

Daß Bach seine Musik „überwiegend funktional konzipiert“ habe (S. 77), wird bis zum Überdruß betont; es ist die sattsam bekannte Anschauung (deren Grenzen Rudolf Ellers Aufsatz in Bach-Studien 5, Leipzig 1975, aufzeigt), daß sozusagen keine Note ohne Amt und Auftrag komponiert worden sei. Anderwärts werden Bach gewisse „Ansätze zu musikalischer Autonomie“ eingeräumt (S. 77 ff.), doch dominiert die Animosität gegen wirkliche oder vermeintliche Traditionen des 19. Jahrhunderts.

Massive Kritik gilt Bachs Texten und den Instrumentalisten in seiner Vokalmusik (S. 193 ff., 190 ff.). Man erfährt bei dieser Gelegenheit, daß eine Mittelstimme einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier „gesanglicher gestaltet ist“ als die Singstimme der Arie „Buß und Reu“ aus der Matthäus-Passion. Glücklicherweise hat der hier mehrfach als Kronzeuge bemühte Ferruccio Busoni nirgends gefordert, dieses durch jenes zu ersetzen.

Die „zeitbedingte“ „zweifelhafte Qualität vieler Texte“ wird eingehend geschildert: „Dem heutigen Leser bzw. Hörer, dem sich ein solches barockes Sprachbild abgelöst von seinem zeitgeschichtlichen Kontext präsentiert, muß es notwendigerweise wie ein ‚schlechter Witz‘ vorkommen. Der ursprünglich tiefe Ernst des Textes verkehrt sich dadurch in sein Gegenteil“ (S. 194). Gilt das nicht gleichermaßen für, sagen wir, Richard Wagner und auch so manches Werk des 20. Jahrhunderts? Welcher Text hat „abgelöst von seinem zeitgeschichtlichen Kontext“ überhaupt Bestand? Eine Polemik gegen „die Vorstellung, der Tod bringe Vergnügen, eine heitere Empfindung mit sich“ stößt ins Leere, wenn nicht einmal die zeitübliche Bedeutung der Vokabel Vergnügen bekannt ist: hier geht es um Zufriedenheit, Genügsamkeit, ein Sichabfinden, nicht um Vergnügen im heutigen Sinne.

Es bekräftigt den zwiespältigen Gesamteindruck, wenn neben gut ausgewählten und kommentierten Bildbeigaben wieder Bachs angebliche Beteiligung am Stich der Clavier-Übung III aufgetischt wird (S. 133), eine Abschrift als Autograph erscheint (S. 97; der Fehler schon in NBA I/14 infolge eines Eingriffs von unbefugter Hand) und vor allem das unausrottbare sogenannte Altersbildnis auftaucht, von dem spätestens seit Conrad Freyses Abhandlung über „Bachs Antlitz“ feststeht, daß es Bach gar nicht darstellen kann.

Die Stretta über „Beschränkung der musikalischen Gedanken“, „Längen“, „Schematisierung“ und „Erstarrung der Formen“ mündet in ein markiges Zitat über die wahre Bach-Kennerschaft aus einem Briefe des Thomaskantors Moritz Hauptmann vom 15. Februar 1859 an Johannes Brahms. Der Adressat war allerdings nicht Brahms, sondern Franz Xaver Schnyder von Wartensee (BJ 1971, S. 82 ff.).

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)