

BESPRECHUNGEN

4

Christoph Wolff, Walter Emery u. a.: *The New Grove BACH FAMILY*.
New York, London: W. W. Norton (1983), 372 S.

Die Musikgeschichtsschreibung der Engländer Charles Burney und John Hawkins im ausgehenden 18. Jahrhundert, die rege Beteiligung der Londoner Verleger an den Publikationen Bachscher Instrumentalwerke im frühen 19. Jahrhundert und das Aufblühen des bürgerlichen Konzertwesens in England waren die Wegbereiter für ein umfassendes englisches Musiklexikon. In Sir George Grove (1820–1900) bot sich für diese Aufgabe eine Persönlichkeit an, die von vornherein die Qualität dieses Unternehmens garantierte. Seine mustergültigen Beethoven-, Schubert- und Mendelssohn-Artikel legen davon heute noch beredtes Zeugnis ab. Groves vierbändiges *Dictionary of Music and Musicians* erschien 1878 bis 1889, also ungefähr zur gleichen Zeit wie Hugo Riemanns zunächst einbändiges Musiklexikon. Schon die zweite Auflage des „Grove“ benötigte 5 Bände (1900–1909), während die nach dem zweiten Weltkrieg herausgegebene 5. Auflage (1954) zu 9 Bänden answoll.

Die sich allmählich über die ganze Welt ausbreitende Musikforschung und ihre zum Teil aufsehenerregenden Ergebnisse – man denke nur an die neue Chronologie der Bachschen Werke – und die sich daraus ergebenden neuen Gesamtausgaben der Werke der großen Komponisten stellten die Planer der 6. Auflage von Groves Musiklexikon vor die Frage, ob den Lesern mit einer Neuauflage des alten „Grove“ gedient wäre oder ob bei dem heutigen Stand der Musikwissenschaft ein völlig neues Musiklexikon geschaffen werden müsse. Stanley Sadie und seine Mitarbeiter entschlossen sich zu der letzteren Alternative, die, als 20bändiges Werk selbst Friedrich Blumes *Musik in Geschichte und Gegenwart* übertreffend, nunmehr vorliegt.

Die Frage, ob den Heerscharen der Mitarbeiter „der große Wurf gelungen“ ist, wird sich erst nach Jahrzehnten beantworten lassen. Das gilt auch für die 104 Seiten umfassenden Artikel über vierzehn Mitglieder der Bach-Familie.¹ Daß sich fünf Autoren (und vier weitere Mitarbeiter) in diese Aufgabe teilten, bei der Christoph Wolff der Löwenanteil zufiel, ist logisch, obgleich sich bei einem solchen Verfahren gelegentliche Tatsachen- und Meinungsverschiedenheiten ergeben. Die 1983 bei W. W. Norton in New York als preiswerter Einzelband² unter dem Titel *The New Grove BACH FAMILY* erschienenen Bach-Artikel fangen mit dem berühmten „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“ an, dem der aus C. S. Terrys Bach-Biographie (1928) übernom-

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London und New York 1980, Vol. I, S. 774–877.

² Auch die Grove-Artikel über Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, die Meister der italienischen Oper, Wagner und die zweite Wiener Schule sind dort als Einzelbände erschienen.

mene, auf den heutigen Erkenntnisstand gebrachte, acht Generationen umfassende Stammbaum als Leitfaden und Anschauungsmaterial beigelegt ist. Bis auf „Hans Bach“ (etwa 1555–1615) mit seiner Geige sind die übrigen 13 Berichte den musikalischen Werke hinterlassenden Mitgliedern der Bach'schen Familie gewidmet und außer Bachs Söhnen von Christoph Wolff behandelt, der das relativ wenige nach dem Erscheinen von MGG und dem neuen Riemann Hinzugelegene in prägnanter und anschaulicher Verarbeitung wiedergibt.

Weniger kurz und bündig ist das Verfahren, welches Bachs Söhnen Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich Bach von Eugene Helm sowie Johann Christian Bach von Ernest Warburton zuteil wird. Besonders wertvoll und nützlich sind die den Artikeln folgenden Werkverzeichnisse, die jeweils in sieben bis zehn Werkgattungen aufgeteilt sind. Der flüssig geschriebene Bericht über Wilhelm Friedemann Bachs Leben und seine überlieferten Werke zeigt, daß seit Martin Falcks Biographie (1913) (Blumes Artikel in MGG und Kasts Aufzählung seiner Handschriften in der Berliner Staatsbibliothek (1958) wenig Neues zum Bilde von J. S. Bachs ältestem Sohn in der vergangenen Generation hinzugetragen worden ist. Dieses ist um so bemerkenswerter, als die in diesem Falle sich als so fatal auswirkende Bevorzugung des ältesten Sohnes seitens des Vaters den psychologischen Interessen unserer Zeit doch sehr entgegenkommen sollte.

Das einzig zu Bedauernde an Helms Darstellung ist, daß zwei Literaturquellen unberücksichtigt geblieben sind: das schöne Vorwort des jüngst verstorbenen Cembalisten Ralph Kirkpatrick zur Faksimileausgabe des Clavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach und die überzeugenden Einsichten, die Wolfgang Plaths Kritischer Bericht zu diesem Clavierbüchlein (NBA V/5) gewährt.

Ein solcher Einwand kann gegen Helms gründlichen und anschaulichen Artikel über Carl Philipp Emanuel Bach nicht erhoben werden. Allein die Tatsache, daß ein neues chronologisches Verzeichnis des Verfassers Eugene Helm im Werkverzeichnis dem unzulänglichen thematischen Katalog von Alfred Wotquenne (1905) gegenübergestellt wird, verleiht dem C. P. E.-Bach-Artikel einen einzigartigen Wert. Der nicht eingeweihte Leser wird ferner über die große Zahl der Werke von Philipp Emanuel wie auch der von Johann Christian Bach erstaunt sein, die in beiden Fällen dem gesamten Oeuvre ihres Vaters nahekommt. Im Gegensatz zu Wilhelm Friedemann weisen die Literaturverzeichnisse von C. P. E. und Joh. Chr. Bach eine eindrucksvolle Anzahl nach dem zweiten Weltkrieg veröffentlichter Studien auf. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde das C. P. E.-Bach-Schrifttum fast ausschließlich von deutschen Musikwissenschaftlern bestritten, während die in der Nachkriegszeit entstandenen Schriften (12 von 18) beredtes Zeugnis vom Aufschwung der Musikwissenschaft in den USA ablegen. Bei Johann Christian, dem „Londoner Bach“, ist ein ähnliches Verhältnis selbstverständlich logischer; aber dort halten die englischen und amerikanischen Studien sich die Waage. Ernest Warburtons Johann-Christian-Bach-Artikel verarbeitet die Ergebnisse dieser reichen jüngsten Literatur geschickt und in lesenswerter Form. Daß ein großer Teil der Originalhandschriften im zweiten Weltkrieg vernichtet wurde, trifft

auch auf das weit weniger umfangreiche Oeuvre von Johann Christoph Friedrich Bach zu. Der von Eugene Helm verfaßte Artikel über den „Bückerburger Bach“ erscheint im Hinblick auf H. Wohlfarths Biographie von 1971 ein wenig knapp. Von diesem kleinen Bedenken müssen aber das Literaturverzeichnis und das besonders nützliche Werkverzeichnis ausgeschlossen werden.

Dies führt endlich zu Johann Sebastian Bach, der raison d'être dieser Besprechung, hinüber. Um gleich mit dem 27seitigen Werkverzeichnis³ zu beginnen, so verleiht dieses den Schmieder-Nummern 1–1087 alle wesentlichen Neuentdeckungen (wie BWV 1087) ein, merzt unechte Werke aus (wie die Kantaten 15, 53, 141, 142, 160 und 189 – warum aber auch die nur vielleicht unechte Kantate 143? –) und gibt vor allem die Daten oder mutmaßlichen Daten der Erstaufführungen oder Entstehungszeiten an. Das ungemein handliche Verzeichnis dient auch als Index der im Text erwähnten Kompositionen, gibt Standort in BG und NBA an und enthält, wenn immer möglich, den Anlaß oder die Gelegenheit, für welche das Werk komponiert wurde. Daß das Fragment von „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80b ohne Fragezeichen auf den 31. Oktober 1723 angesetzt wird, ist allerdings recht problematisch. Auch dürfte die Revision von BWV 541 im Jahre 1733, nicht nach 1742 unternommen worden sein. Aber dies sind lediglich zwei von vier Zweifeln unter 1087 Eintragungen. Kurzum, das Werkverzeichnis stellt ein bedeutungsvolles Plus der J. S.-Bach-Abhandlung dar. Diese Abhandlung selbst umfaßt (ohne das obige Verzeichnis) 134 Seiten, von denen Walter Emery die Kapitel 1 bis 6 (von Kindheit bis Köthen) verfaßte, Christoph Wolff die Kapitel 7 bis 21 und Nicholas Temperley den Schlußabschnitt über die Wiederentdeckung Bachs, „the Bach Revival“.

Es ist keine leichte, vielleicht sogar eine unmögliche Aufgabe, Bachs Leben und Werk vom heutigen Stand der Wissenschaft so darzustellen, daß es keinerlei Kritik hervorruft. Viel Neues, aber auch wiederum viel Widersprüchliches muß verarbeitet, Fragliches eventuell ausgelassen und doch ein Gesamtbild geschaffen werden, das nicht nur die heutigen Erwartungen befriedigt, sondern auch den Ansprüchen von Musikliebhabern, Berufsmusikern und Fachwissenschaftlern, an die sich ein Musiklexikon wendet, gerecht wird. Dies ist im großen und ganzen den beiden Verfassern Walter Emery und Christoph Wolff in eindrucksvoller Weise wie auch in lesbarer Form gelungen. Dem Folgenden ist darum nur das Gewicht einiger Randbemerkungen beizumessen.

Bis auf das Kapitel „Bach Revival“ läßt sich die Kritik darauf zurückführen, daß die Krisen in Bachs beruflichem und demzufolge künstlerischem Leben, denen Paul Hindemith 1950 seine Aufmerksamkeit schenkte, besonders in Bachs Leipziger Jahren nicht genügend in den Vordergrund gestellt werden. Die Tatsache, daß über einhundert der von Kirnberger und C. P. E. Bach herausgegebenen Choräle (1784–1787) in Bachs überlieferten kirchlichen Kompositionen nicht zu finden sind, ist der Grund für die mehrfach ohne

³ Von hier an beziehen sich die Seitenangaben auf den bei W. W. Norton erschienenen Einzelband.

Vorbehalt wiedergegebene, vom Nekrolog überlieferte Kunde, daß Bach fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenkantaten komponiert habe. Daß dies wahr sein mag, sei keineswegs bestritten. Doch läßt die neue Chronologie von Bachs Vokalschaffen, deren revolutionäres Umstürzen der Spittaschen Chronologie vielleicht dramatischer hätte dargestellt werden können, Zweifel aufkommen. Nach den zwei ersten Leipziger Kantaten-Jahrgängen tritt eine – von einigen Ausnahmen abgesehen – halbjährige Schaffenspause ein. Für den keineswegs lückenlosen dritten Kantaten-Jahrgang, der Weihnachten 1725 beginnt, benötigt Bach zwei volle Jahre. Die Frage, warum dem so sei, wird nicht gestellt. Doch trat gerade gegen Ende dieser merkwürdigen Schaffenspause Bachs Streit mit der Universitätsbehörde – siehe Bachs Briefe vom 14. September, 3. November und 31. Dezember 1725 – in sein kritisches und entscheidendes Stadium. Vierzehn Tage nach der am 21. Januar 1726 ausgestellten, den Kantor nicht zufriedenstellenden Antwort seines Kurfürsten und Königs fing Bach an, seiner nichtsahnenden Gemeinde achtzehn Kantaten seines Meininger Veters Johann Ludwig Bach im Gottesdienst vorzuführen. Mit diesen praktisch durchaus brauchbaren, in künstlerischer Hinsicht von Johann Sebastian Choralkantaten des zweiten Jahrgangs jedoch Lichtjahre entfernten Kantaten tat der Thomaskantor bewußt oder unbewußt seine Enttäuschung kund. Die „unerklärliche“ Schaffenspause und die Aufführungen der Johann Ludwig Bachschen Kantaten werden im Grove-Artikel gebührend berichtet. Aber der Grund für die erstere wird als unklar („obscure“) bezeichnet und der für die letzteren in etwaigen Aufführungsschwierigkeiten gesucht. Daß Bach noch im selben Jahr (1726) seine erste Clavier Partite veröffentlichte und dieser in den nächsten vier Jahren fünf weitere hinzufügte und alle sechs zusammen 1731 als sein Opus 1 gedruckt herausgab, sollte doch bezeugen, daß der Komponist jetzt über den Leipziger Horizont hinausstrebte und sich an ein weiteres Publikum zu wenden trachtete. Obgleich Christoph Wolff diese erste Krise in Bachs Leipziger Leben nicht auswertet, gelingt es ihm in vorzüglicher Weise, Bachs Übernahme des Collegium Musicum (1729) als notwendig gewordenes Gegengewicht zu seiner Unzufriedenheit mit den Aufführungsgegebenheiten der Leipziger Kirchenmusik zu interpretieren. Von hier an erkennt Wolff die Gründe für Bachs diverse Stil- und Genrewechsel von Kantate zu Missa, Oratorium, Clavierübung III, IV und den letzten Werken des Meisters nicht nur im richtigen, heute erkennbaren Licht, sondern schildert diese auch in überzeugender Weise. Lediglich der von seinen Zeitgenossen so hochgeschätzte Rhetoriker Bach wird merkwürdigerweise mit einem Satz abgetan. Auch hätte Bachs diplomatischer Grund für die Komposition der dem sächsischen Herrscherhaus gewidmeten Kantaten der 1730er Jahre schärfer profiliert werden können; nämlich wie Bach nach der Missa, der späteren h-Moll-Messe, mit der er sich um eine Position am Hofe des neuen Kurfürsten bewarb, in zügiger Folge mit einer Serie von Huldigungskantaten um die Gunst des Herrscherhauses warb. Als er nach dreijähriger Wartezeit den Titel, aber nicht die erhoffte Position, erhielt, bedankte er sich mit einer weiteren prunkvollen Kantate (BWV Anh. 13) für die Ehre und setzte damit kategorisch einen Schlußpunkt hinter die Serie neuer Kompositionen für den Dresdener Hof.

Um auf die anfängliche Kritik zurückzukommen, sei bemerkt, daß wir für Bachs sogenannten vierten Kantaten-Jahrgang (1728/29) nur das Wort seines Textdichters Picander haben. Daß von diesem Jahrgang lediglich neun Kantaten auf uns gekommen sind und von dem fünften Jahrgang kaum mehr, sollte im Hinblick auf Bachs gleichzeitig zunehmende Enttäuschung über seine Leipziger Stellung und seine Versuche, Leipzig zu verlassen (1730, 1733), doch Grund gegeben haben, die Fertigstellung dieser zwei Jahrgänge nicht als unumstößliche Tatsache hinzustellen, sondern mit einem Fragezeichen zu versehen. Dagegen kann ich Christoph Wolff zu seinem Kapitel „Iconography“ nur zustimmen und seinen Mut bewundern, mit dem er die sogenannten „Bach-Bildnisse“ vom Erfurter bis zum Volbach-Porträt meines Erachtens mit Recht zurückweist. Im Gegensatz zu H. Besseler (1956) und W. Neumann (1978) beschränkt sich Wolff auf die zwei unzweifelhaft echten, von Haußmann gemalten Ölbilder und hebt den Wert des vor der Restaurierung des Leipziger Haußmann-Porträts 1848 kopierten Bildes hervor, das einst in Albert Schweitzers Wohnung in Günsbach hing und das sich heute in Amerika befindet. Das Schlußkapitel „Bach Revival“, für das Nicholas Temperley verantwortlich zeichnet, fängt vielversprechend an. Daß Zelter und nicht Fasch als Gründer der Berliner Singakademie genannt wird und die nie abgerissene Pflege der Bachschen Motetten seitens der Leipziger Thomaner übergangen wird, mag ihm allenfalls verziehen werden. Bei dem recht detaillierten Bericht über die Publikationen Bachscher Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird zuviel übersprungen (Kantate 80, die Passionen, sechs weitere Kantaten, die h-Moll-Messe usw.) und die Gründung der Bach-Gesellschaft im Jahre 1850 allzu plötzlich erreicht. Daß in einem englischen Musiklexikon die rege Teilnahme der Engländer an der Bach-Renaissance Platz findet und die Bedeutung von Horn, Kollmann, Clementi und Wesley gebührend geschildert wird, ist nur zu begrüßen. Daß Englands Bach-Enthusiasten ein Jahr vor der Gründung der Bach-Gesellschaft ihre eigene Bach Society ins Leben riefen, ist mit berechtigtem Stolz verzeichnet. Aber kurz danach bricht das Kapitel ab. Gerade an der Stelle, an der eine Coda den gesamten J. S. Bach-Bericht zu einem zeitgemäßen Ende hätte bringen müssen, verläuft die Darstellung der Geschichte der Bach-Bewegung im Sande. Hier soll nur stichpunktartig angedeutet werden, was ausgelassen ist: eine Würdigung der Bach-Biographien Spittas und Schweitzers – die Bedeutung der Neuen Bachgesellschaft, ihrer jährlichen Bach-Feste und des Bach-Jahrbuchs – Wanda Landowska und die allmähliche Wiedereinführung der Instrumente der Bach-Zeit – der Weg von der ersten Freiburger Praetorius-Orgel zu den Instrumenten eines Holtcamp oder Beckerath – Helmut Walcha – die erste vollständige Wiedergabe des Bachschen Kantatenwerkes unter Whittaker, dann unter Straube – von Furtwängler zu Adolf Buschs Kammerorchester, zu Harnoncourt und Helmuth Rilling – schließlich die von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen eingeführte neue Chronologie und ihre Folgen. In den nicht einmal erwähnten Vereinigten Staaten: der Bethlehem Bach Choir, der 1972 seine 100. Aufführung der h-Moll-Messe gab – Edward Power-Biggs, Ralph Kirkpatrick und Glenn Gould (Kanada) – Leopold Stokowskis, Arthur Mendels und Joshua Rifkins Bach, *et sic porro* (wie Bach gesagt hätte).

All dies besagt, daß hier ein ganzes Kapitel fehlt, das der Aufführungspraxis, die im Zentrum des Bach-Interesses des 20. Jahrhunderts steht. Daß eine Studie wie Wilhelm Ehmanns viel diskutierte „Concertisten‘ und ‚Ripienisten‘ in der h-Moll-Messe Joh. Seb. Bachs“, die der Anwendung des Solo-Tutti-Prinzips in der Wiedergabe der Bachschen Vokalmusik zu neuem Aufschwung verhalf, im Literaturverzeichnis unberücksichtigt geblieben ist, spricht Bände. Das in zehn Kategorien aufgeteilte, 23 Seiten lange Literaturverzeichnis strebt allem Anschein nach einen hohen Grad von Vollständigkeit an. Autoren, deren Arbeiten nicht aufgenommen worden sind, werden sich schon melden; und wenn deren Veröffentlichungen einen Beitrag zum Bach-Schrifttum darstellen, sollten sie einer Neuauflage des W. W.-Norton-Einzelbandes eingegliedert werden. In den ersten der unvermeidlichen Supplementbände des „New Grove“ sollte jedenfalls eine Vervollständigung des Kapitels „Bach-Revival“ aufgenommen werden.

Ich bin nicht einer der Rezensenten, die mit manchmal diebischer Freude eine Liste von Unstimmigkeiten, Druck- und anderen Fehlern präsentieren. Ich habe eine solche, die für den Umfang der „New Grove“-Bach-Artikel keineswegs groß, aber auch wiederum nicht ganz unwichtig ist, Professor Christoph Wolff übersandt. Abgesehen von dem Schlußkapitel „Bach-Revival“ hat sich meine Kritik nur mit hier und da gefundenem Detail befaßt, das einen minimalen Prozentsatz des Ganzen betrifft. Von diesem Ganzen kann und soll darum abschließend noch einmal gesagt werden, daß es eine große, hervorragend organisierte und bewundernswerte Leistung darstellt.

Gerhard Herz (Louisville, Kentucky)

Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach. Volume III: A Background*. Cambridge, London, New York etc., Cambridge University Press 1984, 309 Seiten.

Die ersten beiden Bände von Peter Williams' *The Organ Music of J. S. Bach* haben seit ihrem Erscheinen im Jahre 1980 binnen kurzem den Ruf eines umfassenden und aufschlußreichen Standardwerks zur Orgelmusik Bachs gewonnen. Beginnend mit den freien Orgelwerken (Band I) und fortgesetzt mit den Choralbearbeitungen (Band II) befassen sich die beiden ersten Bände mit der Musik selbst und verarbeiten zugleich in systematischer Form quellen- und stilkritische Fragen sowie die angefallene ältere Literatur. Obgleich diese Bände in mancher Beziehung nicht unkritisch aufgenommen wurden (vgl. die Rezension von Ernest May in BJ 1982), haben sie dank ihres erschöpfenden Informationsgehaltes, gerade auch im Blick auf den neuesten Stand der Quellenforschung, ihren Platz gefunden als ein hervorragend gelungenes Nachfolgewerk zu Hermann Kellers *Die Orgelwerke Bachs* (1948).

Dennoch – und dies beilte sich eine Reihe von Rezensenten anzumerken – wies das Werk in seiner bisherigen Form einen empfindlichen Mangel auf: Es