

BESPRECHUNG

Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996.
Herausgegeben von Martin Geck in Verbindung mit Werner Breig.
Witten: Klangfarben Musikverlag 1997, 368 S.
(Dortmunder Bach-Forschungen. Herausgegeben von Martin Geck. Bd. 1).

Mit den im Zweijahresabstand stattfindenden Bach-Symposien, deren Existenz der Initiative Martin Gecks zu verdanken ist, sieht sich Dortmund auf dem besten Wege, seiner langjährigen, nach Ermittlungen des Rezensenten genaugenommen bis 1753 zurückreichenden Bach-Tradition¹ ein neues Ruhmesblatt hinzuzufügen. Zu loben ist nicht nur die Regelmäßigkeit, mit welcher der 1996 zuversichtlich als 1. Symposion bezeichneten Veranstaltung 1998 eine zweite zum Thema „Bach und die Stile“ folgte und für Anfang 2000 – unter dem üblichen leidigen Finanzierungsvorbehalt – eine dritte über „Bachs ersten Leipziger Kantatenjahrgang“ anberaumt ist; große Anerkennung verdient auch, daß der Konferenzbericht mit den 1996 vorgetragenen Texten in so kurzem zeitlichen Abstand vorgelegt werden konnte. Durch die Wiedergabe der Referate (bedauerlicherweise unter weitgehender Ausklammerung der Diskussionen) könnte dem Symposion wenigstens nachträglich die wünschenswerte Breitenwirkung zuwachsen, auf die es – durchgeführt im Blick auf die anspruchsvolle Materie und in der berechtigten Hoffnung auf intensive Gespräche als Arbeitstagung ohne Publikum – bewußt verzichtet hatte.

Daß die erste Dortmunder Zusammenkunft sich dem ebenso heiklen wie dankbaren Bereich der Bachschen instrumentalen Ensemblemusik widmen würde, konnte angesichts der bekannten Vorliebe des Spiritus rector für dieses Untersuchungsfeld kaum zweifelhaft sein. Die unendliche Debatte um „Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten“ (Überschrift von Martin Gecks 1970 publiziertem maßgebenden Aufsatz) nahm denn auch in Referaten und Diskussionen wie erwartet breiten Raum ein. Traditionsgemäß sollten bevorzugt quellenkritische Betrachtungen und stilkundliche Exkurse helfen, Licht in das Dunkel zu bringen, das bis zum heutigen Tage die Frühgeschichte der sechs Widmungskonzerte und ihrer wirklichen oder mutmaßlichen Schwesterwerke umgibt. In Ermangelung erhellender Quellenneufunde spielt hier das ständige Sichten, Prüfen und gegebenenfalls Neubewerten des schon Bekannten die zentrale Rolle. Daß es für einzelne Autoren dabei nicht ohne umfangreichere Rückgriffe auf schon anderweitig Vorgebrachtes abgehen kann, ist einzusehen, wie denn auch der (leider immer mehr anschwellende und nur noch schwer handhabbare) Fußnotenapparat den Konnex zu früheren Versuchen – etwa dem Rostocker Kolloquium über „Das Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs“ (1979, gedruckt als *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981) – vielfältig deutlich werden läßt. Insofern ist es

¹ Vgl. BJ 1974, S. 110.

ohne einen gewissen Zeitaufwand und ohne eingehende Kenntnis des Œuvres des einen oder anderen Referenten auch kaum möglich, die im Vorwort des Herausgebers beschworenen „neuen Einzelbeobachtungen“ herauszudestillieren.

Dreh- und Angelpunkt für alte und neue Fragen, Analysen, Hypothesen und das breite Spektrum von unterschiedlichen Untersuchungsmethoden und Zugriffsmöglichkeiten ist immer wieder die glücklicher- aber auch nahezu unerklärlicher-weise erhaltengebliebene, gleichsam erratische Widmungspartitur von 1721, deren Weg aus dem Nachlaß des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg über die 1734 erfolgte Erbteilung in die Sammlung des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger, der seinen Besitzvermerk eigentümlicherweise von Schreiberhand auf der Titelseite anbringen ließ, noch immer nicht näher verfolgt werden kann. Sofern nicht die derzeit nicht sicher datierbaren Partiturabschriften eines als „Pseudo-Agricola“ zu charakterisierenden Berliner Schreibers früher oder später doch noch Aufschluß über chronologische Zusammenhänge liefern, wird man sich mit der Feststellung begnügen müssen, daß ein Notenzitat in Band II/2 von Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes“ 1777 für Berlin den frühesten Anhaltspunkt über die Verfügbarkeit zumindest des sechsten Konzerts – damit aber wohl auch der Widmungspartitur selbst – liefert.

„Verlorene Quellen, verlorene Werke“ – diese von Joshua Rifkin für seine Untersuchung der Vorgeschichte einiger Konzerte gewählte Überschrift könnte das unausgesprochene Generalthema für eine ganze Anzahl von Referaten abgeben, nicht nur für die vom Herausgeber unter der Rubrik „Überlieferung und Chronologie“ zusammengefaßten Arbeiten. Rifkins optimistischem Resümee – „im Grunde jedoch dürfte uns relativ wenig fehlen“ – wird sich freilich nicht jeder Autor anschließen wollen. Die von Christoph Wolff aufgezeigte und bezüglich ihrer Deutung den Widerspruch Martin Gecks herausfordernde Tatsache, daß die handschriftliche Überlieferung von Bachs Kammermusik für größere und kleinere Besetzungen sich in auffälliger Weise auf die Leipziger Jahre konzentriert, verlangt nach Erklärungen für das hartnäckige Schweigen der Quellen, insbesondere aus der Weimarer und Köthener Zeit. Die von verschiedenen Autoren unterstellten komplizierten Entstehungs- und Bearbeitungsvorgänge um einzelne Konzerte setzen voraus, daß diese unterschiedlichen Stadien sich in schriftlicher Form niedergeschlagen haben. Wo all diese Materialien geblieben sein könnten, ob sie bei der Teilung von Bachs Nachlaß noch vorlagen oder ob Bach sie schon zu Lebzeiten aus der Hand gegeben, verschenkt, verkauft oder verliehen und nicht zurückerhalten hat, diese Fragen sind bislang noch keineswegs zufriedenstellend beantwortet.

Über einen Universalschlüssel verfügt allenfalls Konrad Küster, der sich „Zur Überlieferung des Bachschen Orchesterwerks“ äußert und – hierin Karl Heller (1979) folgend – Stimmensätze des 18. und frühen 19. Jahrhunderts als Dokumente praktischer Beschäftigung mit Bachschen Kompositionen wertet. Nach seiner Auffassung wird „ein Stimmensatz ... mit einem Schlag unbrauchbar, wenn eine Stimme fehlt“, und: „daß bei einer (vielleicht auch nur mäßigen) Benutzung einzelne Stimmexemplare verloren gingen, mag die Hauptursache dafür gewesen sein, daß man den Rest komplett wegwarf.“

Zum Glück für den Dortmunder Konferenzbericht sind solche leichtherzigen Deutungen von Verfahrensweisen in älterer Zeit hier eher singulär. Die meisten der annähernd dreißig Autoren bemühen sich mit Erfolg um einen angemessenen Umgang mit ihrem Gegenstand, und ein lapidarer Titel wie „Konzert und Sonate“ (Hans Eppstein) deckt ebenso gut jahrzehntelange Erfahrung mit Werkanalysen, Fassungsproblemen und Überlieferungsdefiziten wie die wahrhaft barocke Überschriftzeile von den „Verbindungslinien, die man zwischen Bachs Weimarer Concertobearbeitungen und einer Reihe seiner eigenen Kompositionen ziehen kann“ (Hans Größ).

Produktive Ansätze besonderer Art vermitteln Beiträge, die dem Generalthema gleichsam flankierend beigegeben sind. Dies gilt nicht nur für Untersuchungen über einschlägige Kompositionen von Telemann, Fasch, Graupner, Carl Heinrich Graun und Johann Samuel Endler, sondern auch für Friedhelm Krummachers Darlegung „Chronologie und Entwicklung: Zu Bachs Jahrgang der Choralkantaten“, ein offensichtliches Derivat seiner 1995 im Druck vorgelegten umfassenden Analyse dieses ehrgeizigsten aller Vorhaben des Leipziger Thomaskantors. Krummacher versucht hier Kriterien, die aus der Beschäftigung mit einem weitgehend intakt vorliegenden Werkzyklus, eben dem Choralkantaten-Jahrgang, gewonnen wurden, insbesondere zu Fragen von Chronologie und Entwicklung, aber auch zu analytischen Vorgehensweisen auf den eher trümmerhaft überlieferten Bestand der Konzerte und anderen Orchesterwerke anzuwenden.

Verwickelt ist und bleibt die Frühgeschichte solcher Werke wie des Konzerts für drei Cembali C-Dur oder der Cembalokonzerte in E-Dur und g-Moll, mit deren vielschichtigen Problemen sich Gregory Butler, Wilfried Fischer und Werner Breig auf subtile Weise herumplagen. Leichter nachzuvollziehen ist gemessen hieran Peter Wollnys Ansatz, das sogenannte Tripelkonzert in a-Moll nicht nur von der Quellenüberlieferung her, sondern auch bezüglich seiner Entstehungs- beziehungsweise Umarbeitungsgeschichte der Spätzeit Bachs zuzuweisen und es in den Kontext von Entwicklungen am Preußenhofe zu stellen. In der Tat scheint das wegweisende Bearbeitungsverfahren, das insbesondere der Eingangssatz erlebte, hinsichtlich seines Resultates weniger in die Sphäre etwa von Aufführungen des „Bachischen Collegium musicum“ in der Geräuschkulisse eines Leipziger Kaffeehauses zu gehören, als vielmehr zu Darbietungen entweder im häuslichen Milieu des Bachschen Familien- und Freundeskreises oder an einem Hofe (beispielsweise in Potsdam oder Berlin) vor einer Versammlung von Kennern.

Mit einem ungunen Gefühl registriert der Rezensent Versuche einzelner Autoren, verschollene Versionen erhaltener Werke mittels Weglassung „überflüssiger“ Stimmen erstehen zu lassen. Daß Johann Sebastian Bach bei nicht wenigen seiner Werke die Besetzung nachträglich erweitert und beispielsweise den ohnehin vorgesehenen Oboen noch Flöten zur Seite gestellt und für diese entsprechende Partes aus der bereits vorliegenden kompositorischen Substanz abgeleitet hat, ist durchaus nichts Neues. Ob dies freilich dazu berechtigt, den Vorgang des „componere“ umzukehren und – wo immer möglich – eine Reduktion auf das Allernotwendigste vorzunehmen, wäre schon noch einmal zu fragen. Sollte die Methode über kurz oder lang eine Eigendynamik entwickeln, wäre wohl bald kein Halten mehr. Als erste Opfer

der neu ausgebrochenen Sparwut ließen sich Arien denken, die in Werner Neumanns Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs als „ausinstrumentierter Triosatz“ beschrieben sind. Dergleichen unliebsamen Entwicklungen Vorschub zu leisten, ist aber zum Glück ganz sicher nicht die Absicht des Dortmunder Bach-Symposiums und seiner Dokumentation in einem gehaltvollen und ungeachtet einiger kleinerer Versehen sorgfältig redigierten Konferenzbericht.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)