

*Bach oder nicht Bach? Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004*, hrsg. von Reinmar Emans und Martin Geck, Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 2009 (Dortmunder Bach-Forschungen, hrsg. von Martin Geck, 8.), 180 S.

„Bach oder nicht Bach?“ lautet der lapidare Titel eines Sammelbandes, der sich mit insgesamt zehn Beiträgen renommierter Autoren erneut der vertrackten *Incerta*-Problematik für das unter Johann Sebastian Bachs Namen überlieferte Œuvre widmet. Das Buch zielt nicht darauf ab, konkrete Lösungen im Einzelfall zu finden; vielmehr war es das Anliegen von Herausgebern und Autoren, Denkanstöße zu geben, die bewußt über die Grenzen der Bach-Forschung im engeren Sinne und selbst des Faches Musikwissenschaft hinausweisen. Martin Geck beleuchtet in seiner – wie er selbst es nennt – „subjektiv gefärbten Einführung“ seine eigenen Berührungspunkte mit Echtheitsfragen und erläutert nachträglich den zumindest für Außenstehende recht unkonventionellen Ablauf der Arbeitstagung, deren Referate im vorliegenden Band präsentiert werden. Der Leser erfährt außerdem, daß ein wesentlicher Teil des Symposiums – ein Roundtable über die „innere Authentizität“ der (nachweislich von Bach komponierten) Himmelfahrtskantate BWV 43 – nicht in den Bericht aufgenommen wurde, wenngleich manche Wendungen in den veröffentlichten Texten sich mehr oder minder direkt auf diese Diskussion zu beziehen scheinen.

Die beiden ersten Beiträge bieten Ausblicke auf fremdes Terrain. Der Germanist Thomas Bein stellt die Echtheitsprobleme vor, mit denen sich die germanistische Mediävistik konfrontiert sieht. Diese reichen von der anonymen Überlieferung bis hin zur für die mittelalterliche Literatur charakteristischen Variabilität der Autorschaften. Wo tatsächlich einmal ein einziger Autor benannt werden kann, läßt sich dessen Name häufig nicht mit einer Biographie verknüpfen – Resultat einer Epoche, die das (gegebenenfalls modifizierende) Tradieren des überkommenen Gedanken- und Kulturguts über die Individualität des Künstlers stellte. So geraten rezeptionsästhetische und intertextuelle Perspektiven ins Blickfeld.

Ganz andere Echtheitsfragen plagen, wie Nils Büttner am Beispiel einiger flämischer Maler des 17. Jahrhunderts darlegt, die kunstgeschichtliche Forschung. Das gemeinsame Wirken eines Meisters und einer Schar von Lehrlingen und Gesellen in einem Atelier sowie die mitunter serienhafte Produktion von nichteigenhändigen Kopien eines Meisterbildes konfrontiert die Forschung mit oft kaum zu lösenden Problemen der Bestimmung von Originalität und Individualität.

Nach diesen Exkursionen wird sich jeder Bach-Forscher glücklich schätzen, mit derartigen Problemen nicht konfrontiert zu sein. Denn im Falle Johann Sebastian Bachs haben wir es mit einer historisch fixierbaren Künstlerpersön-

lichkeit zu tun, die sich selbst bereits als Individuum und ihre Kompositionen als Werke im modernen Sinne begriffen und deren Leben und Wirken vergleichsweise viele Spuren hinterlassen hat. Auch die heikle Werkstattpraxis hat in der Kompositionsgeschichte nur wenige Parallelen; zu nennen wäre etwa Jean-Baptiste Lully, der die Mittelstimmen in seinen Partituren von Assistenten ausfüllen ließ. Ob sich hieraus aber überhaupt Probleme der Authentizität ergeben, ist fraglich. Bei Bach jedenfalls sind derartige Verfahrensweisen nicht beobachtet worden; und wo ein Bach-Autograph nachträglich retuschiert wurde – siehe etwa die jüngst (vgl. BJ 2009) diskutierten Eintragungen C.P.E. Bachs im Autograph der H-Moll-Messe –, handelt es sich um Fremdzusätze auf einer Ebene, die die Echtheitsdiskussion nicht tangiert. Selbst das in der Kunstgeschichte so häufige Phänomen des Kopierens anerkannter Meisterwerke findet im Bereich der Musik keine Entsprechung. Denn das bloße Abschreiben einer Partitur hat ja keinerlei Einfluß auf die Autorschaft einer Komposition.

Unkonventionelle und gerade darum anregende Denkansätze präsentiert Martin Zenck in seinen Ausführungen zu den Begriffen „Selbstreferentialität“, „Authentizität“ und „Displacement“, die er an Werken von Boulez und Beethoven erläutert. Im Falle von Bachs Kantate BWV 43, die am Schluß des Beitrags behandelt wird, scheinen diese Termini freilich nicht recht zu greifen, und so bleibt ihre Anwendung ohne konkretes Ergebnis.

Einen differenzierten Abriß der Geschichte der Echtheitskritik in der Bach-Forschung liefert Klaus Hofmann, wobei er exemplarisch einige wichtige Stationen zwischen etwa 1830 und der Gegenwart herausgreift und dabei zwischen einem „vormethodischen“ und einem seit 1950 herrschenden methodisch reflektierten Stadium unterscheidet. Zur Sprache kommen Möglichkeiten und Grenzen von Stil- und Quellenkritik, der allenthalben notwendige Zwang zum Pragmatismus, nicht zuletzt aber auch die nach wie vor bestehende „Offenheit“ dieses Forschungszweigs; so werden allzu hohe Erwartungen wohlthuend gedämpft, gleichwohl aber wird die fortwährende Relevanz des Themas betont. Nachdem mittlerweile alle Schlußbände der NBA-Serien I–VI erschienen sind, hat sich gezeigt, daß keinesfalls sämtliche Echtheitsfragen beantwortet werden konnten, sondern bestenfalls die Voraussetzungen für ein neues Stadium der Echtheitskritik geschaffen wurden. Hoffen wir, daß die losen Fäden aufgegriffen und weitergesponnen werden. Ob die Echtheitskritik sich seit 1950 allerdings tatsächlich in einem Stadium der „Aufklärung“ befindet, scheint mir indes nicht durchweg gesichert zu sein. Denn die seither von einzelnen Forschern entwickelten Methoden haben sich zu einem höchst komplizierten Instrumentarium entwickelt, dessen umsichtige Handhabung nicht jedermann zu Gebote steht; vor mitunter abenteuerlichen Spekulationen sind wir auch heute nicht gefeit. Andererseits sind die von Protagonisten des „vormethodischen“ Stadiums – etwa Franz Hauser und Felix

Mendelssohn – erbrachten Leistungen trotz erst rudimentär entwickelter Quellenkritik oftmals beeindruckend. Letztlich scheinen – über die Generationen und methodischen Ansätze hinweg – die entscheidenden Kriterien für die Glaubwürdigkeit eines Autors in Sachen Echtheitskritik weiterhin subtile Werkkenntnis und sichere Urteilskraft zu sein – zwei Begriffe, die merkwürdigerweise in dem gesamten Band lediglich bei Hofmann explizit genannt werden.

Werkkenntnis und Urteilskraft sind besonders bei der Bewertung von – mutmaßlich oder nachweislich – frühen Kompositionen gefordert. Das problematische Verhältnis von „Quellenüberlieferung und Stilkritik“ im Schaffen des jungen Bach thematisiert Michael Kube. Dieser mahnt zwar zu Recht eine Erweiterung der Perspektiven an, doch bleibt ungewiß, wo denn die von ihm geforderten neuen Quellen und Dokumente zu finden sein sollen. Die von Kube angeführte Lübeck-Reise von Johann Christoph Bach (Nr. 28 in der Bachschen Genealogie, übrigens ein Sohn des aus der Arnstädter Linie stammenden gleichnamigen Eisenacher Organisten (13), nicht des Zwillingbruders (12) von Bachs Vater Johann Ambrosius) im Jahr 1703 ist in der Tat seit langem bekannt. Ob sich aus dieser Reise indes zwingende Gründe ableiten lassen, die Bedeutung von Johann Sebastian Bachs Lübeck-Aufenthalt und seiner Begegnung mit Buxtehude (1705/06) zu relativieren, darf bezweifelt werden. So bleiben auch weiterhin die entsprechenden Äußerungen Bachs gegenüber dem Arnstädter Konsistorium (Dok II, Nr. 16) – mögen sie auch noch so oft zitiert und interpretiert worden sein – das maßgebliche Dokument zu Bachs „Buxtehude-Erlebnis“.

Den Eigenheiten des Bachschen Vokalstils versucht Konrad Küster sich zu nähern, indem er die von Johann Sebastian und dessen Meininger Vetter Johann Ludwig Bach überlieferten Vertonungen desselben Texts – es handelt sich um die anonyme Meininger Kantatendichtung „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ – miteinander vergleicht. Zur Sprache kommen zahlreiche wesentliche Aspekte des mitteldeutschen Kantatenstils der 1710er und 1720er Jahre. Freilich stellt sich auch heraus, daß J.S. Bach sich bei seiner Vertonung nicht von dem Werk seines Vetters inspirieren ließ – falls er es überhaupt gekannt hat. Wenn der Ertrag von Küsters Studie für die eigentliche Echtheitskritik auch gering bleibt, so stellt doch der von ihm angeregte Vergleich von Parallelvertonungen des Meininger Kantatenzyklus von 1704 mit dem Ziel, „die historisch-stilistischen Entwicklungsetappen der Kantatenkultur jener Zeit“ differenziert zu erfassen, einen bemerkenswerten neuen Zugang dar.

Deutlich abstrakter und spekulativer erscheinen die Ausführungen von Ruth Tatlow. Die Autorin hat im Rahmen einer groß angelegten Studie eine Theorie der „parallelen Proportionen“ entwickelt, der zufolge einzelne Sätze, mehrsätzliche Werke und größere Werksammlungen in ihrer Taktorganisation nach bestimmten numerischen Verhältnissen konstruiert sind. Welche Bedeutung

diese Theorie für die Bach-Forschung erlangen wird, ist noch offen. Daß sie für die Echtheitskritik jemals von größerer Relevanz sein könnte, erscheint aber schon jetzt fraglich.

Grundsätzliche methodische Überlegungen zum Problemkreis Autor und Authentizität finden sich in den Beiträgen von Michael Heinemann und Reinmar Emans. Mit wortreichen und zum Teil spitzfindigen Argumenten werden traditionelle Ansichten reflektiert und in Frage gestellt, ohne daß immer deutlich würde, gegen welche Mißstände die breit gestreute Kritik der beiden Autoren gerichtet sein soll. Von unrechtmäßig „als orthodox proklamierten Bach-Bildern“ (Heinemann, S. 65) ist die Rede, von „seit langem überholten Positionen“ (Emans, S. 157), von problematischen „Funktionen eines Bach-Bildes, dessen Prämissen freigelegt werden müssen, um über die Bedingungen, unter denen Urteile über die ‚Echtheit‘ gefällt werden, aufzuklären“ (Heinemann, S. 63). Das in beiden Texten durchexerzierte reflektierende Hinterfragen führt freilich nicht selten neuerlich zu fragwürdigen Prämissen – es entsteht der Eindruck, als würden hier abseits der tatsächlichen Gegebenheiten akademische Pirouetten gedreht. Der von Heinemann (S. 62) konstruierte Fall eines Authentizitätsproblems („Gesetzt, ein Schüler habe den Stil seines Lehrers so inkorporiert, daß ein Werk des Schülers unschwer als eines seines Lehrers gelten konnte und von diesem als gelungenes Beispiel – oder aber nur aus schierer Zeitnot bei der Erledigung eines größeren Auftrags – abgeschrieben wurde, wirft das Problem auf, wer nun wen kopiert“) geht an der Realität vorbei. Empfohlen sei ein Blick auf das stilistische Profil und die Überlieferungslage der Werke zweifelhafter Echtheit, mit denen die Herausgeber der NBA-Schlußbände tatsächlich zu kämpfen hatten. Andererseits erscheint das von Heinemann skizzierte Raster von Überlieferungs-„Modi“ (S. 62) zu grob, um die wirklichen Probleme in den Griff zu bekommen.

Emans wählt im Fahrwasser der Schriften von Michel Foucault die Position, den Autor als Konstruktion oder gar Fiktion der Nachwelt zu betrachten – womit er sich in gewissem Sinne jeglicher Verantwortlichkeit entzieht, jedoch auch der Chance, den Verhältnissen auf den Grund zu gehen. Allerdings erscheint ohnehin zweifelhaft, ob der auf die philosophisch-literarische Textinterpretation zielende Ansatz Foucaults für die Echtheitskritik von musikalischen Werken überhaupt relevant sein kann. Wo Emans konkret wird, spielt die Gedankenwelt Foucaults jedenfalls kaum noch eine erkennbare Rolle. Suspekt sind ihm „Autorbilder“, die die Qualität von Bachs Kompositionskunst zur „Unfehlbarkeit“ erheben, willkommen hingegen ist Kritik auch an Werken des akzeptierten Kanons. Man mag eine gewisse nüchterne Distanz als die dem Wissenschaftler angemessene Haltung gegenüber seinem Forschungsgegenstand gelten lassen – der Ertrag von Emans alles hinterfragender Bach-Kritik für die Echtheitsproblematik bleibt allerdings gering. Zwar ist ihm durchaus recht zu geben, wenn er sich gegen die Bach häufig zugemessene „unendliche

Bedeutungsflut“ wendet und auf unkorrigiert gebliebene handwerkliche Fehler in den autographen Partituren verweist; andererseits wäre es jedoch fatal, satztechnische und stilistische Unzulänglichkeiten als Kriterien für die Echtheitskritik gar nicht erst zuzulassen. Denn die – seinerzeit von dem jungen Mendelssohn entdeckten – Quintparallelen im fünften Brandenburgischen Konzert zum Beispiel sind etwas fundamental anderes als der dürftige Satz in so mancher erst spät mit dem Namen Bachs in Verbindung gebrachter Choralfugette.

Mit einem Fragezeichen würde ich auch die Behauptung versehen, divergierende Zuschreibungen verschiedener Fassungen von zweifelhaften Choralsvorspielen (an Bach beziehungsweise einen seiner Schüler) seien das Ergebnis von Bachs Unterrichtstätigkeit und spiegeln die Eingriffe des Lehrers in die Kompositionsversuche seiner Schüler. Tatsächlich läßt sich aber ein solches Eingreifen Bachs bislang nicht quellenmäßig belegen; es bleibt also eine Spekulation, die voraussetzt, daß der Schüler seine Ausarbeitung sowohl in der ursprünglichen Fassung zirkulieren ließ als auch in der korrigierten Fassung des Lehrers, letztere mit manipulierter Autorengabe.

Generell problematisch scheint mir die bei Heinemann und Emans erkennbare Tendenz, den traditionellen Autorenbegriff aufzuweichen. Die dokumentarisch belegten Bemühungen etwa eines C.P.E. Bach um die Bereinigung des Œuvres seines Vaters (vgl. Dok III, Nr. 723) zeigen doch in aller Deutlichkeit, daß er einen klaren Begriff von Autorschaft und Authentizität hatte. Zwar kann es in einzelnen Fällen – etwa bei der eindrucksvollen, um 1800 hoch geschätzten doppelchörigen Messe BWV Anh. 167 – reizvoll sein, der Resonanz unechter Werke und deren Auswirkungen auf ein historisches Bach-Bild nachzuspüren, doch darf dies das Bemühen um die strenge Scheidung von echt und unecht nicht beeinträchtigen. Fragwürdig ist auch die Behauptung, jede Bach-Zuschreibung dürfe schon allein deshalb Gültigkeit beanspruchen, weil Bachs Werke im 18. Jahrhundert keinen materiellen Wert besaßen und es daher für Schreiber und Quellenbesitzer keinen Grund gab, absichtlich Fehlzuweisungen vorzunehmen (Heinemann, S. 64). Hier sei nur verwiesen auf eine Notiz des Hallenser Organisten Leberecht Friedrich Berger über die hohen Kosten für die „Communication“ des Wohltemperierten Klaviers I, die ihm gerechtfertigt schienen, weil die darin enthaltenen Fugen „die rechten und besten“ seien (vgl. NBA V/9.2 Krit. Bericht, S. 126). Auch Forkels gelegentliche Stoßseufzer über vermeintliche Bach-Spezialisten und ihren zweifelhaften Quellenbesitz gehören hierher. Zu fragen wäre daher in der Tat in jedem Fall nach den Motivationen für Fehlzuschreibungen und insbesondere auch nach der Autorität des jeweiligen Schreibers. Die Forschungen auf dem Gebiet der peripheren Bach-Überlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stecken zugegebenermaßen noch in den Anfängen; dennoch läßt sich erkennen, daß Schreiber und Quellenbesitzer außerhalb von Bachs näherem Um-

kreis – als Beispiel sei der im vorliegenden BJ ausgiebig gewürdigte Carl August Hartung genannt – eher dazu tendierten, Werke zweifelhafter Herkunft J.S. Bach zuzuschreiben als direkte Schüler und Familienmitglieder. Thematisiert werden müßte auch das Phänomen der recht großen Zahl von Dubiosa und Spuriosa, die erst im 19. Jahrhundert auftauchen. Wie die Anlage und Repertoireauswahl von Sammelhandschriften wie *P 311* und *P 285* erkennen lassen, ging es den Sammlern der Mendelssohn-Zeit offenbar häufig darum, Kompositionen aufzuspüren, die in den frühen Werkausgaben nicht enthalten waren. Dies geschah oft auf intuitive, manchmal geradezu hemdsärmelig unbekümmerte Weise (vgl. NBA IV/9 Krit. Bericht, S. 180–187 und 194–196), wobei der Wunsch, den Kanon der Bachschen Werke zu erweitern, offensichtlich jegliche besonnene Vorsicht in den Wind schlug – daher der Supplement-Charakter und die große Zahl entlegener und zweifelhafter Werke in den genannten Anthologien.

Auch diese – im Vergleich mit den intellektuellen Höhen der poststrukturalistischen Literaturkritik zugegebenermaßen ernüchternd banalen – Tatbestände wären zu berücksichtigen, wenn bei der „schwierigen und heiklen Echtheitsdiskussion“ die Gefahr umschifft werden soll, „Hypothesen als Faktisches zu verkaufen und die Faktizität der Quellen ständig zu unterlaufen“ (Emans, S. 166). Und nur so bliebe die wissenschaftliche Auseinandersetzung, wie Emans in seinem Schlußplädoyer einfordert, „zumindest mit einem Fuß [...] in der Realität verwurzelt und damit ehrlich zu sich selbst“ (ebenda).

Peter Wollny (Leipzig)