Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2001)
Heft: 70

Buchbesprechung: Bücher
Autor: Heister, Hanns-Werner / Müller, Patrick / Eidenbenz, Michael

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Franz Schuberts Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung
Renate Ulm (Hg.)
dtv, München 2000, 270 S.

DOPPELTE INTRODUKTION UND CODA

Dem, wie die Reihenbildung andeutet, offensichtlich erfolgreichen Konzept mit wenigstens drei grossen Bs (das vierte grosse B schrieb zwar «Sinfonien» für Tasteninstrument, gleich 15, aber bloss dreistimmige und keine vollorchestrale, und hatte es überdies bekanntlich ja hauptamtlich mit dem Kreuz), konkret hier also Beethoven, Brahms und Bruckner, folgt nun der Sammelband nach Sendungen über Schubert. Den acht Sinfonien sind jeweils Einzelartikel zugeordnet, etwas prätentiös mit «Werkbetrachtung und Essay» betitelt.

Immerhin handelt es sich in der Sache durchweg um Artikel auf hohem Niveau, auch wenn öfter noch mehr analytische Eindringlichkeit zu wünschen gewesen wäre. Dokumente zum Werk reichern den Informationsgehalt an. Die «Essays», oft wirklich geistreich und witzig, öffnen den Blick auf neue, die Einzelwerke miteinander verknüpfende, allgemeine Aspekte. Und wie ein roter Faden zieht sich die Auseinandersetzung auch mit bildlichen Quellen durch (Christine Fischer), gewissermassen als Einblendungen, die unverdienterweise im Inhaltsverzeichnis nicht einmal erwähnt werden. Eine aspektreiche doppelte Introduktion vor den thematischen Abhandlungen bilden Notizen zum Werk allgemein und zum Problem des Sinfonischen im besonderen (Peter Gülke), und fast symmetrisch endet der Band mit einer doppelten Coda knapper Überblicke über «Schuberts Weg zum freischaffenden Künstler» und über eine Auswahl aus der Schubert-Rezeption in der (schönen) Literatur: Goethe, Grillparzer, Bartsch (Verfasser der Romanbiographie «Schwammerl»), Arnold Zweig, Thomas Mann, Peter Härtling. Obwohl gelegentlich durch Allusionen angedeutet (mit seinem älteren Bruder Ignaz verbündete sich Schubert «in antiklerikaler, freigeistiger Haltung» gegen Vater und Bruder Ferdinand), kommt die (progressive) politische Dimension von Schuberts Werk und Leben samt deren Einbettung in grundsätzliche, sozusagen «systemkritische» Opposition doch durchweg etwas zu kurz. Da waren trotz zahlreicher neuer Details früher schon manche weiter und weitsichtiger, auch wenn es ungerecht und seinerseits zu weit gegangen wäre zu behaupten, der aktuelle Trend sei es (um auf den hübschen Titel einer kleinen Veröffentlichungsreihe «Schubert durch die Brille» anzuspielen), in diesem Segment musikästhetischer und musikhistorischer Fragen die Brille durch Scheuklappen zu ersetzen.

Die Herkunft von Radiosendungen tut dem Stil und der Idiomatik teils gut, teils nicht so sehr. Eher problematisch ist es, dass die Literaturangaben im Anhang einige bedenkliche Lücken aufweisen; so fehlen die Bücher und Studien von Wolfgang Marggraf und Harry Goldschmidt (sie stammen aus dem wilden Osten) oder ein Hinweis auf Andreas Krauses gerade auch ikonographisch ergiebige Arbeit zum Klavierwerk. (Dafür kommt Orel 1941 vor. Und Goldschmidt kommt im Zusammenhang mit einem gefälschten Schubert-Manuskript immerhin doch vor, bei dem er, gutgläubiger als Walter Dürr, trotz Vorbehalten auf Echtheit plädierte.) Und im Sinne eines Easy Listening, Writing & Reading, nicht aber im Sinn musikalischer Bildung ist es, dass auch in der schriftlichen Fassung konkrete Nachweise, Literaturangaben häufig, und, besonders bedauerlich, analytische Notenbeispiele gänzlich fehlen. *(hwh)*

Galina Ustwolskaja – Musik als magische Kraft
Olga Gladkowa (Übertragung aus dem Russischen unter Mitwirkung von Jürgen Köchel und Dorothea Redepenning)
Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2001, 154 S.

USTWOLSKAJA (NICHT) GEGEN IHRE LIEBHABERINNEN VERTEIDIGT

Von ihrer Musik sollen Analytiker die Hände lassen, und überhaupt entspreche das meiste, was Musikwissenschaftler über ihre Stücke geschrieben haben, nicht der Wahrheit. Galina Ustwolskajas Aussagen – die auch in der vorliegenden Publikation unablässig wiederholt werden – sind hinlänglich bekannt, und so erstaunt es doch, dass bei einem im engen Kontakt mit der Komponistin geschriebenen Buch Stimmen der schreibenden Zunft nicht nur ein eigenes Kapitel füllen, sondern dass deren Zitate auch den einzelnen Kapiteln mottoartig vorangestellt sind. Ein gewisser Thomas Meyer jedenfalls, so lassen die ausgiebigen Zitierungen aus einem Artikel des Tages-Anzeigers schliessen, scheint nicht immer nur die Unwahrheit erzählt zu haben. Dabei handelt es sich nicht um den einzigen Widerspruch des Buches: Ustwolskajas Kompositionen sind einmal «antirutuell» (S. 60), dann ist angeblich doch wieder der «Nachhall uralter religiöser Riten» zu hören (S. 121), und wird ständig behauptet, die Komponistin habe in stilistischer Hinsicht kaum eine Entwicklung durchlaufen, so heisst es anderswo, die *Violinsonate* und das *Duett für Violine und Klavier* seien «sowohl ihrer musikalischen Sprache als auch ihrem bildlichen Gehalt nach völlig verschieden», sie würden jedenfalls die These von der «Gleichheit» ihrer Werke widerlegen (S. 95). Solche Widersprüche – ähnliches liesse sich zur Stellung des Klaviers in ihrem Werk oder zur Frage des Geistlichen bzw. Geistigen ihrer Musik sagen – entwerten jedenfalls die im Vorwort hochtrabend angekündigte Behauptung, wonach der enge Kontakt der Autorin zur Komponistin (sie war deren Schülerin) in dieser ersten Monographie «mit hoher Wahrscheinlichkeit faktische Fehler und Ungenauigkeiten» ausschliessen würden. Die Nähe zur Komponistin entpuppt sich vielmehr als ein Hauptproblem: Von sämtlichen, bisweilen gegenläufigen Anwürfen wird Ustwolskaja freigesprochen – mit ebenso gegenläufigen und widersprüchlichen Argumenten.

Die einzelnen, um Schwerpunkte angeordneten Kapitel (zu Biographischem, zur Beziehung zu Schostakowitsch, zu St. Petersburg, zur «Religiosität», zur Verankerung in der Tradition), die jeweils durch kurze Werkmonographien ab-

geschlossen werden, entwerfen das Bild einer Komponistin als Solitär. Möglicherweise von Interesse ist dabei, dass die Zurückgezogenheit und Vereinzelung – selbstredend mit schwärzestem Kulturpessimismus gefärbt – bis in ihre Kindheit zurückreicht (nachzulesen im vielleicht interessantesten Kapitel des Buches, ein Gespräch mit Ustwolskaja, das allerdings vor einigen Jahren bereits in den *MusikTexten* abgedruckt wurde). Gebildet scheint sich dabei eine Art Solipsismus zu haben, der die Kommunikation mit anderen Menschen und Denkweisen erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht. Eine Aussage wie die folgende mag dabei symptomatisch sein: «Es gibt bei mir keine symphonische Musik – im üblichen Sinne des Wortes. Aber es gibt Symphonien.» Es gibt also symphonische Musik im Sinne Ustwolskajas, so liesse sich ergänzen. Worin dieser Sinn nun aber bestehe, das wäre doch von nicht geringem Interesse, aber darauf gibt das Buch keinerlei Antworten. Auch bringt es kein Licht in das Dunkel ihrer Beziehung zu Schostakowitsch, die möglicherweise auch für die musikalische Verortung ihres Werkes fruchtbar gemacht werden könnte: Die krasse Ablehnung sowohl des Werkes wie des Menschen Schostakowitsch steht in starkem Widerspruch zu der Tatsache, dass sich zwischen den beiden Persönlichkeiten offenbar ein ausgiebiger Briefwechsel entwickelte und dass sich in den Schränken Ustwolskajas zahlreiche Autographen Schostakowitschs finden – angesichts der ständig Bestätigung suchenden Psyche Schostakowitschs ist blosse Einseitigkeit schwer vorstellbar. Dass in der Beurteilung seines Schaffens auch persönliche Enttäuschungen mit im Spiel sind, ist wahrscheinlich, zumal Ustwolskaja im damaligen Leningrad auch als zukünftige Gattin Schostakowitschs gehandelt wurde. Eine ernsthafte Studie hätte dem Rechnung zu tragen, gerade auch weil Ustwolskajas Musik so unendlich fern von derjenigen Schostakowitschs dann doch auch wieder nicht ist – man denke etwa an die abgrundtiefe Verzweiflung und Vereinzelung, die aus beider Werke spricht, auch an musikalische Techniken wie die ganz eigene Verwendung des Ostinatos oder an das Verfahren, die Musik aus einem sehr kleinen thematischen Kern zu entwickeln.

Solche Beobachtungen stellen auch die in der gesamten Ustwolskaja-Literatur (und auch in der vorliegenden Studie) ständig wiederholte Behauptung zumindest in Frage, wonach ihre Musik nicht analysierbar sei. Der zugleich archaische wie von Verzweiflung kündende Charakter ist analytisch durchaus beschreibbar: Die Bevorzugung der Quarte im Zusammenklang und der Sekunde in der melodischen Fortschreitung, die asymmetrische Gestaltung pulsierender Zeitstrukturen, die ostinate Verwendung kleiner Motivpartikel, die in immer anderen Zusammenhängen erscheinen, oder die krassen Gegensätze in Dynamik und Register sind doch schon bei einem oberflächlichen Höreindruck auffällig, und wie diese Elemente kompositionstechnisch im Detail eingesetzt sind, darauf würden die Partituren gewiss eine Antwort geben können. So vergibt die Studie einmal mehr die Chance, sich dem Werk Ustwolskajas abseits der verkrusteten Rezeptionsklischees zu nähern – die hohe Qualität und Faszinationskraft ihrer Musik würde dies mehr als verdienen. Wie so oft, so ist auch hier die Musik gegen ihre Liebhaber zu verteidigen. *(pam)*

Johann Sebastian Bach und seine Zeit
Arno Forchert
Laaber-Verlag, Laaber 2000, 380 S.

DETAILREICHER UND DETAILLIERTER ÜBERBLICK

Wie in der Reihe üblich, beginnt der Band mit einer stichwortartigen «Chronik». Schon eher zwar nicht unüblich, aber doch auffällig ist es, dass Forchert die Aufgabe «und seine Zeit» überaus ernst nimmt und musikkulturell oder musikästhetisch wie allgemeinhistorisch teils scheinbar, teils tatsächlich weit entfernte und doch als Mosaiksteinchen für ein differenziertes Bild der Zeit wichtige Daten einbezieht – so etwa gleich zu Beginn unter anderem: 1686 – Türken verlieren das 1541 eroberte Budapest sowie, Bach sicherlich in vieler Hinsicht näher, J.K. Kerlls *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens* erscheint im Druck; 1687 – Chr. Thomasius hält an der Leipziger Universität die erste Vorlesung auf Deutsch, Lully stirbt; auf 1722 datiert das Autograph von Teil I des Wohltemperierten Klaviers, Hasse geht nach Neapel zum Unterricht bei Alessandro Scarlatti, und Rameaus *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* erscheint im Druck – solche Natur lehnt Bach, der den Traktat über Marpurgs deutsche Übersetzung kennenlernt, ab, usw. Wiewohl Bach in seinem Werk eine grandiose, in sich als Synthese verschiedenster Elemente gebildete Welt hervorbringt, stehen doch, wie Forchert eingangs betont, weder er noch Deutschland im Zentrum der musikalischen Welt. Eher im Gegenteil: Händel oder später Hasse, Komponisten von internationalem Rang, werden in Italien berühmt und bleiben auch später im wesentlichen Vertreter des italienischen Stils. Bach war stilistisch nur etwa zwischen 1713 und 1723 auf der Höhe der Zeit und verhielt sich dann zunehmend reserviert gegenüber aktuellen Strömungen. Zeitenthoben ist er, so Forchert weiter, deshalb dennoch nicht, sondern spiegelt vielmehr charakteristische Merkmale eben der deutschen musikkulturellen und musiksprachlichen Situation seiner historischen Phase. Auch deshalb galt er rasch, schon zu Lebzeiten, als überholt, sogar als «alte Perücke». Erst die Wiederentdeckung seit Beginn des 19. Jahrhunderts im Zeichen der Autonomieästhetik brachte sein Werk (bzw. relevante Teile daraus – beim Klavierwerk gab es sowieso eine kaum gebrochene Traditionslinie) wieder in den Hauptstrom der musikgeschichtlichen Entwicklung ein, bis hin zur heutigen sekundären Sakralisierung, die aus ihm einen unantastbaren und kritiklos adorierten Säulenheiligen macht. Diesem Prozess der allmählichen Wiederaneignung widmet Forchert sein abschliessendes Kapitel – das «Und seine Zeit» endet eben nicht mit dem Tod Bachs. Immer wieder gelingt es Forchert im Hauptteil, komplexe Bezüge, binnenmusikalische ebenso wie zur damaligen Zeit, bündig auf den Begriff zu bringen. So etwa bei der – zugleich verallgemeinerbaren – Darlegung höfischer Produktionsverhältnisse, bei denen, wie etwa in Weimar, ein Machtwort des Fürsten genügte, um Bachs Produktion durch Ausschaltung ganzer Gattungskomplexe zumindest zeitweilig eine andere Richtung zu geben. Wie stark sowieso die Produktion durch höfische Anlässe und Aufgaben determiniert war – Geburtstage vorab des Souveräns, aber gegebenenfalls auch der ganzen Verwandtschaft, Huldigungen zu kasuellen oder brauchtümlich festgelegten Daten (so z.B. Fürstengeburtstag und Neujahr in Köthen) –, wird einmal mehr eindringlich deutlich; nebenbei auch, dass selbst das vorschriftsmässige Fürstenlob durchaus auch vorsichtige, unbotmässige Kritik im Sinn eines «Fürstenspiegels» möglich machte. (Woraus vielleicht durchaus auch für heute zu lernen wäre.) Bei Darstellung zumal des späten Kantatenschaffens weist Forchert nachdrücklich darauf hin, wie sehr und wie tief die Gehalte der zugrundeliegenden Texte in Fragen der musikalischen Bilder, in Figur und Faktur, die Musik prägten. Einen gleichermassen detailreichen und detaillierten Überblick über Bachs Gesamtwerk werden wir von einem solchen Buch nicht erwarten können; die vielen Einblicke sind, auch wenn hier nichts grundsätzlich Neues vorgestellt wird, aufschlussreich genug. Misslich für das verständige Lesen ist es, dass die Notenbeispiele erst hinten en bloc vorkommen und nicht innerhalb der jeweils dazugehörenden Textstellen selber. *(hwh)*

FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert
Sigrid Nieberle
J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1999, 267 S.

MUSIK, FRAU UND TOD

«Es galt also, wer von uns beiden den Andern todt musiziere», heisst es einmal in einer Erzählung der Autorin Johanna Kinkel, *Aus dem Tagebuch eines Componisten*. Die Rede ist darin von einem doppelten Kampf eines Komponisten, der, in seiner Ruhe gestört, zuerst einen übenden Geiger durch das Einwerfen dissonanter Akkorde auf dem Klavier in die Flucht schlägt, dann einen im Salonmilieu grossgewordenen Leutnant mit mittelalterlicher Musik vertreibt bzw. zu neuen Taten ausziehen lässt. Musik ist in den Texten der literarischen (Früh-)Romantik eine mitunter tödliche Angelegenheit – und tatsächlich endet die Erzählung auch mit dem Tod des Komponisten. Damit aber hat Kinkel – als schreibende Frau, die im übrigen auch ein kompositorisches Werk hinterlassen hat – die üblichen, vom Genre der Musikerzählung vorgegebenen Topoi satirisch durchkreuzt: Die untergründige Verquickung von Musik und Tod wird in diesen Texten des 19. Jahrhunderts in der (strengen) Regel mit «Weiblichkeit» zu einer Trias ergänzt, worin die Rolle des Todes der musizierenden Frau zukommt. Gerade umgekehrt zur vorgegebenen Tradition wird der Komponist als sozial untauglich «aussortiert», die Musikerin hingegen schlägt den Weg in die soziale Integration ein.

Die Studie Sigrid Nieberles ist eine willkommene Ergänzung zu einer vor einigen Jahren erschienenen Publikation Christina Lubkolls, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, diesmal aus der Perspektive schreibender Frauen. Schon dort wurde nachgewiesen, wie sehr Musik, Weiblichkeit und Tod in einen engen Zusammenhang gebracht wurden und dass der Musik als der «romantischsten aller Künste» (E.T.A. Hoffmann) in erzählenden Texten männlicher Autoren nicht selten die Aufgabe zukam, die Leerstelle des grundsätzlich «Anderen» zu besetzen – was wiederum eng mit der Definition des «Weiblichen» zusammenzuhängen scheint. Nieberle nun untersucht das damit einhergehende Rollenverständnis der musizierenden Frau bzw. dessen Brechung in den Texten einiger teilweise wenig bekannter Autorinnen. Mit feinem Spürsinn und überzeugenden Argumentationswegen dienen dabei bereits kleinere Textelemente als Indikatoren dafür, dass die zugeteilten Rollen bewusst waren und übernommen oder unterlaufen wurden: In Dorothea Schlegels *Florentin* beispielsweise ist der Tod an die Verschriftung von Musik, und nicht an den Gesang einer Frau gebunden, anderswo bringt die tiefe Stimmgattung eines Altes (im Gegensatz zur üblichen des Soprans) ein androgynes Element ein, Caroline Auguste Fischer verbindet in ihrer gleichnamigen Figur aus der Erzählung *Justine* zwei musikliterarische Weiblichkeits-Topoi – die blonde, unschuldigreine Undine und die leidenschaftliche, dunkeläugige Italienerin –, was die Männer, bedroht von ihrem Intellekt, tatsächlich in die Flucht schlägt. Angesichts des grossen Selbstbewusstseins der damaligen Schriftstellerinnen erstaunt es wenig, überrascht es aber vielleicht doch, dass sie sich durchaus auf der Höhe der damaligen musikästhetischen Reflexionen befanden: So schält die Autorin in Dorothea Schlegels *Florentin* eine musikalische Wirkungsästehtik heraus, die in nichts den nur kurz vorher erschienenen Werken von Wackenroder oder Tieck nachsteht. Überhaupt vermag Nieberle die bisweilen verschlüsselten Elemente der Texte mit den musikhistorischen Vorgängen kurzzuschliessen, was die Lektüre auch für hauptsächlich an Musik Interessierte zu einer spannenden Lektüre werden lässt.

Nach einleitenden Kapiteln, die ein breites Kulturpanorama zeichnen (zum Salon, zur musikalischen Bildung, zur Allianz von Musik und Sprache sowie zu den Zuweisungen der Frau zu Instrumenten und Stimmgattungen), und nach zwei Exkursen zu Bettina von Arnim begründet sich die Auswahl der Texte des 19. Jahrhunderts – Nieberle kann hier auf ein reiches Material zurückgreifen – aus dem Wunsch, Autorinnen zu berücksichtigen, die selbst zu den musikalisch Tätigen gehörten. Waren Dorothea Schlegel (1764–1839), Caroline Auguste Fischer (1764–1842), Fanny Lewald (1811–1889) oder Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916) singende oder klavierspielende Laien auf hohem Niveau (womit die beiden einzigen musikalischen Tätigkeiten, die einer Frau des 19. Jahrhunderts zugebilligt wurden, auch bereits genannt sind), so genoss Johanna Kinkel (1810–1858) den Unterricht bei dem ehemaligen Beethoven-Lehrer Franz Anton Ries und arbeitete als Pädagogin und Komponistin, Elise Polko (1823–1899) andererseits, die zum Kreis um Felix Mendelssohn gehörte, schlug eine Bühnenkarriere ein, die allerdings mit ihrer Heirat ein abruptes Ende fand. Die auf sprachlich ausserordentlich hohem Niveau geschriebene Studie gibt damit tiefe Einblicke sowohl in das literarische, musikalische wie alltägliche Leben des 19. Jahrhunderts. *(pam)*

Bachs Orchestermusik; Entstehung – Klangwelt – Interpretation
Siegbert Rampe / Dominik Sackmann (Hg.)
Bärenreiter, Kassel 2000, 505 S.

SPRENGSTOFF FÜR DIE BACH-FORSCHUNG

Gedenkjahre pflegen jene Gesamtschau-Publikationen zu befördern, vor denen Forschung und Kunst-Belletristik während des publizistischen Courant normal aus wisschenschaftlichen wie kommerziellen Gründen eher zurückschrecken. So hat auch das Bach-Jahr 2000 eine Vielzahl von Handbüchern, Lexika und Biographien produziert, die im günstigen Fall den aktuellen Forschungsstand akkurat zusammenfassten, im ungünstigen diesem hinterherhinkend bestehende Klischees für das breite Publikum bis auf weiteres zementierten. Mit einiger zeitlicher Distanz zum Gedenkjahr ist der Hinweis auf ein weiteres Buch unerlässlich, eine Gesamtschau auch es, doch keiner der beiden erwähnten Kategorien zugehörig, sondern vielmehr ein Gefäss mit etlichem Sprengstoff für die bisherige und künftige Bach-Forschung – und deshalb eine Sensation.

Bachs Orchestermusik ist zunächst – auch – ein Handbuch für den praktischen Gebrauch. Ausführliche Kapitel über historische Instrumente und ihre Spielpraxis, über Tempi, Dynamik, Phrasierung, Ornamentik, Besetzungsfragen und praktische Interpretationshinweise bis hin zu Tips, welches Werk sich welchen Fähigkeiten eines Ensembles zur Auswahl anbietet, geben Erkenntnisse aus Lektüre und persönlicher praktischer Erfahrung diverser Autoren an den interessierten Leser oder den musizierenden Kollegen weiter. Herzstück und spektakulärster Teil des Bandes aber sind die Untersuchungen der beiden Herausgeber Siegbert Rampe und Dominik Sackmann zur Datierungsfrage bei Bachs Orchestermusik. Noch vor wenigen Jahren war eine heftige Auseinandersetzung in der Gemeinde der Bach-Forscher entbrannt, als Martin Geck 1994 dem Spezialisten Christoph Wolff vorwarf, dieser habe mit seiner Angabe von Leipzig als Entstehungsort der meisten Orchesterwerke missachtet, dass die vorhandenen Leipziger Quellen durchaus auch früher entstandene Vorlagen wiedergeben könnten, was Wolff wiederum als nicht zu belegende Spekulation qualifizierte. Diese Diskussion führen nun Sackmann und Rampe auf eine neue Stufe, indem sie sich gegen die Parteinahme für die eine oder andere Seite wenden und sich für eine aufwendige Neubeurteilung der Quellen entscheiden. Das Fazit davon – in

aller fahrlässigen Kürze zusammengefasst – lautet: Bereits 1705, noch in Arnstadt also, schrieb Bach einzelne Konzertsätze, die meisten konzertanten Werke entstanden zwischen 1717 und 1720 in Köthen, mit dem Autograph der Brandenburgischen Konzerte von 1721 ist Bachs Beitrag zur Konzertgattung abgeschlossen. Orchestersuiten schrieb er noch bis 1723 (die Nr. 1 und 3), danach beschränkte er sich auf Bearbeitungen und Neuinstrumentierungen der früheren Werke. Anhaltspunkte für diese verblüffende These finden die Autoren in ausführlichen und höchst überzeugenden stilkritischen, vor allem aber bisher vernachlässigten gattungspezifischen, kompositionstechnischen und musikalisch-analytischen Recherchen. Dabei kommen sie etwa zum Schluss, dass Vivaldis Konzertform für Bach von weit geringerer Bedeutung war als bisher angenommen. Die Orgeltranskriptionen Vivaldischer Konzerte entstanden 1717, also für Rampe / Sackmanns Chronologie relativ spät, Bach muss dagegen deutlich früher schon auf Grund diverser Einflüsse der damals in Europa modischen italienischen Art, wie sie die Werke Corellis, Albinonis, Torellis, Albicastros und anderer verbreiteten, eigene Konzertformen entwickelt haben (der älteste Konzertsatz, ein Clavierstück namens Sonata a c. JSB, mittlerweile als authentisch qualifiziert und in die Neue Bach-Ausgabe aufgenommen, stimmt formal fast vollständig mit einem 1700 publizierten Concerto von Albinoni überein).

Die mit Alfred Dürrs bahnbrechender Studie zur Chronologie der Kantaten in den fünziger Jahren erst richtig lancierte und bis heute unerschöpfliche Diskussion zur Datierung von Bachs Werken mag von weitem als philologisches Steckenpferd erscheinen. Und tatsächlich mag man sich ja auch fragen, wie relevant um ein Dutzend Jahre differierende Datierungen über 250 Jahre später noch seien. Doch abgesehen davon, dass Rampe / Sackmanns Ausführungen auch dem nicht unmittelbar involvierten Leser eine bisweilen geradezu kriminalistisch spannende und historisch veranschaulichende Lektüre bietet, erfährt das Bild des noch immer meistgespielten Komponisten auch eine neue Akzentuierung: weg vom durch Alltagsbedürfnisse geleiteten Handwerker und Schnellkomponisten im Stil seiner Zeit (Bachs Orchesterschaffen ist mit 38 Werken im Vergleich mit den Hunderten von Stücken Telemanns oder Johann Friedrich Faschs auch gering; die Zahl der verschollenen Kompositionen schätzen Rampe / Sackmann im Gegensatz etwa zu Friedrich Smend, der eine Zahl von gegen 350 hochgerechnet hatte, auf kleiner als jene der erhaltenen) – und hin zu einem Künstler, der früh sich originäre Formen und Sprachen angeeignet und ein Leben lang an deren Perfektionierung und der Zeit angemessenen Aktualisierung gearbeitet hatte. *(mez)*