

Bachs Chor: Die Leipziger Doktrin

Eine Replik¹

Von Andrew Parrott

Zur Erinnerung: Johann Sebastian Bach, seit 1723 Kantor der Thomas-Schule und *Director musices* zu Leipzig, stand vier Chören vor. Die vornehmste Aufgabe des Elite-Chors I war es, Bachs »intricate« konzertierende Vokalmusik aufzuführen. Dieser Chor hatte außerdem – und dies machte den größten Anteil seiner Verpflichtungen aus – einstimmigen Choral, Kirchenchoräle sowie ein ziemlich anspruchloses Repertoire von traditionellen Motetten vorzutragen, *notabene* nicht unter Bachs Leitung, sondern unter jener des Chor-Präfecten.³

Bachs eigene Musik gehörte einer völlig anderen Kategorie des Musizierens an; sie erforderte zum einen ein unabhängiges Instrumentalensemble, zum anderen war sie für *ausgewählte* Sänger bestimmt: ein *Concerto* für vokale Konzertisten.⁴ Es war Joshua Rifkin vorbehalten daran zu erinnern, dass diese Sänger nicht nur für Rezitative, Arien und Duette verantwortlich waren, sondern auch für sämtliche Chorsätze, unabhängig davon, ob gelegentlich eine vokale Ripienogruppe bestimmte Partien verstärkte.⁵ Traditionelles Denken dagegen betrachtet es als selbstverständlich, dass Bach seine Chorsätze von sämtlichen verfügbaren Vokalkräften ausgeführt haben wollte, in Leipzig vorzugsweise mit etwa sechzehn Sängern.

Wie wir sehen werden, beschränken sich die meisten Bemühungen, den konventionellen Chor zu verteidigen, auf die folgende Frage:

- Welche Vokalkräfte betrachtete Bach als notwendig, um den verschiedenen musikalischen Erfordernissen der Leipziger Kirchen zu entsprechen, für welche die vier Chöre der Thomasschule verantwortlich waren?

Dies allerdings zielt nicht auf das Gleiche wie die Frage, die wir beantworten möchten:

- Welche Vokalkräfte wählte Bach aus, um sie für seine konzertierende Musik in den zwei Leipziger Kirchen zu verwenden, in denen Chor I zum Einsatz kam?

Die zwei Fragen sind völlig verschieden; dennoch wurde wiederholt unterstellt, eine Antwort auf die erste erledige gleich auch die zweite. Die erforderliche Unterscheidung wird weiter vernebelt, wenn wir nicht zwischen den Repertoires differenzieren, besonders zwischen den musikalischen Ansprüchen (alter) polyphoner Motetten und jenen der (neuen) konzertierenden Kompositionen von Bach selbst.

Höchst einflussreich im beinahe dreißig Jahre währenden ›Diskurs‹ über diese Thematik ist das Bach-Archiv Leipzig, jene mächtige Institution, die hinter der *Neuen Bach-Ausgabe* und dem *Bach-Jahrbuch* steht. Ihre ungeschriebene Politik gegenüber Rifkin bestand für zwei Jahrzehnte in einem ›no comment‹; das heißt, man überließ es anderen, seine Ideen zu diskutieren⁶ und gab dabei klar zu verstehen, diese ›Theorie‹ sei einer seriösen Betrachtung nicht wert.

Zwei Briefe an *Early Music* (1998/99) von Christoph Wolff, dem gegenwärtigen Direktor des Bach-Archivs, bedeuten dessen ersten und einzigen publizierten Beitrag zum Diskurs. Nach einer denkwürdigen Eröffnungssalve⁷ führt er »nur gerade zwei Punkte« an, von denen der relevantere Bachs berühmten *Entwurf* von 1730 betrifft,⁸ ein Dokument, das, wie er korrekt ausführt, schlicht nicht dazu taugt, die Zusammensetzung des tatsächlichen Vokal-Instrumental-Ensembles zu rekonstruieren.⁹ Wolff argumentiert folgendermaßen: Weil in der Auflistung des *Entwurfs* drei bedeutende

»When the facts change, I change my mind. What do you do, sir?«

John Maynard Keynes²

Gruppen von Musikern, namentlich die *Externi* oder Tagesschüler der Thomasschule, nicht mitgerechnet seien, könne Bach sehr wohl auf bedeutend *mehr* als die im *Entwurf* angesprochenen zwölf oder sechzehn Sänger abgezielt haben.¹⁰ So gut wie sicher allerdings schloss die Schulordnung die *Externi* konkret von Chor I aus;¹¹ Wolffs einziges Beispiel, das er als einen Beleg für »die Notwendigkeit, Genauigkeit wie auch Perspektiven bezüglich des Kontexts zu wahren« anführt, hat sich überdies als unglücklich erwiesen.¹² Nun hilft dieser Diskussionspunkt ohnehin nicht, unsere Frage zu beantworten: ob nämlich alle, einige oder nur wenige Ausgewählte aufgebeten wurden, um in Bachs konzertierender Musik zu singen (im Gegensatz zu der gesamten übrigen Musik, die auch ins Pflichtenheft von Chor I gehörte).¹³ Aufgrund des durch Rifkin revidierten Verständnisses einer Schlüsselstelle im *Entwurf* muss die Frage weiterhin unbeantwortet bleiben: Statt, wie man lange Zeit meinte, zu offenbaren, wie viele Sänger von Chor I jeden *Chorsatz* seiner eigenen Musik *ausführen* sollten, wendet sich Bach schlicht in einer organisatorischen Angelegenheit an den Stadtrat; es geht um die Bestallung der Chöre I bis III: Vorzugsweise wäre jeder *Sängerchor* mit sechzehn Personen zu *bestücken*. Dieses revidierte Verständnis nun hat Wolff stillschweigend übernommen.¹⁴

In einem anderen Fall, nämlich bei zwei ›Solo‹-Vermerken im Dresdner Stimmensatz der *Missa* BWV 232¹ (Kyrie und Gloria der *h-Moll-Messe*), handelt es sich um eine reine Frage der Logik. Die isolierten Angaben betreffen das ›Qui sedes‹ des Alts und das ›Quoniam‹ des Basses (deren einzige Solosätze). In seiner Ausgabe der vollständigen Messe von 1994 vertritt Wolff die Ansicht, die Vermerke deuteten nicht nur ein vokales Tutti-Ensemble an anderen Stellen des Werkes an (selbstverständlich tun sie das), sondern das implizierte vokale Tutti umfasse *notwendigerweise* mehr als gerade nur die fünf Konzertisten (warum?), was ein »starkes Argument« gegen Rifkin sei.¹⁵ Das ist nun wirklich ein gewaltiger logischer Rösselsprung. Er resultiert daraus, dass Wolff ein Tutti, das aus lediglich einem Sänger pro Stimmlage besteht, *a priori* für ausgeschlossen hält, sowie aus zwei unbewiesenen (und fragwürdigen) Annahmen:

- erstens, jedes Stimmblatt sei von mehr als einem Sänger benutzt worden,¹⁶
- zweitens, das Wort ›Solo‹ fungiere als *Anweisung* an die hypothetischen zusätzlichen Sänger, *nicht zu singen*. Das Wort ›Solo‹ jedoch bietet dem Sänger schlicht eine hilfreiche Information, die besagt, es handle sich hier um einen Solo- statt um einen weiteren Ensemblesatz.¹⁷ Denn umgekehrt müsste man sich wundern, weshalb eine nachfolgende ›Tutti‹-Angabe in den beiden angesprochenen Belegstellen fehlt, ferner, weshalb beispielsweise das ›Christe eleison‹ keine entsprechenden Warnungen an die zusätzlichen Sänger enthält, mit den duettierenden Sopranen *nicht zu singen*,
- und schließlich, weshalb vergleichbare Solo-/Tutti-Hinweise bei einem Dutzend äquivalenter Stellen in den sorgfältig angefertigten Stimmsätzen fehlen.

Kurzum, ein vokales Tutti entsteht dann, wenn alle Stimmen zusammen singen, einerlei, ob wenige oder viele. In diesem Fall sind Bachs Stimmblätter klar für fünf Konzertisten bestimmt, und es gibt keine wie auch immer gearteten Belege dafür, dass zusätzliche Sänger vorgesehen gewesen wären.¹⁸

Das gleiche Vorurteil – ein vokales Tutti bzw. ein Chor sei *notwendigerweise* größer als ein Ensemble mit einem Sänger pro Stimmlage

S O N D E R D R U C K

C O N C E R T O

Das Magazin für Alte Musik

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlages
CONCERTO VERLAG · Köln · www.concerto-verlag.de

– prägt implizit zahlreiche Editionen spätbarocker konzertierender Musik. Bestimmt gilt dies für *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23, die eine von Bachs Antrittskantaten in Leipzig von 1723, im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe*. In diesem speziellen Fall hat der Herausgeber Christoph Wolff – durchaus unüblicherweise – in einem Chor (dem dritten Satz) konjekturale Solo-/Tutti-Angaben hinzugefügt und ist dabei dem Präzedenzfall von Carl Friedrich Zelters aus dem frühen 19. Jahrhundert stammenden Anmerkungen zur autographen Partitur gefolgt.¹⁹ (Zelter, der, wie Wolff anmerkt, weniger entfernt von Bachs Aufführungspraxis gewesen sei als wir Heutigen, plädierte auch für den Gebrauch eines solistisch besetzten ersten Chors in der *Matthäuspassion*.²⁰) Die erste zusätzliche ›Solo-‹Angabe erscheint in einem Duettabschnitt in Takt 32; sie bekräftigt die konventionelle Auffassung, der erste Vokaleinsatz (Takt 9-17) sei selbstverständlich für einen vierstimmigen Sängerkhor moderner Zuschnitts gedacht.

Mit dem Wiederauftauchen des Archivs der Sing-Akademie im Jahr 1999 und der damit verbundenen Entdeckung eines unbekanntem Ripieno-Stimmensatzes von BWV 23, den Rifkin richtigerweise der Erstaufführung von 1723 zuordnete,²¹ ergab sich eine einmalige Gelegenheit, die Korrektheit der konventionellen Auffassung zu überprüfen.²² Der neu aufgefundene Stimmensatz bestätigt die Mehrzahl von Zelters (und Wolffs) Angaben; gleichzeitig teilt er uns aber auch etwas Neues mit, und zwar über den ersten Vokaleinsatz im oben angesprochenen Chorsatz: Die Ripienisten singen nämlich in dem nur vom Basso continuo begleiteten Takt 9 nicht mit, sondern sie setzen erst in Takt 24 ein, wo mit den Singstimmen sich sämtliche Instrumente vereinen. Aus dem Stimmensatz geht im weiteren hervor, dass zum einen die Ripienisten in weniger als der Hälfte aller Vokalpartien zum Einsatz kommen (bei wiederkehrenden Varianten einer einfachen Acht-Takt-Phrase, stets unterstützt vom vollen Instrumentalensemble), und dass zum anderen der erste Vokaleinsatz ohne Zweifel für vier Konzertisten allein gedacht ist – mithin für einen Chor mit einem Sänger pro Stimme.

Nun ist dies genau das, was ich an früherer Stelle vorausgesagt hatte, indem ich bei einer Handvoll anderer Werke, die Angaben oder Stimmen für Ripienisten enthalten, als Modell schlicht Bachs eigene Praxis anwandte (Kap. 6 meines Buches *Bachs Chor*):²³ »Mein Eindruck bezüglich jenes Chorsatzes in BWV 23 ist, dass alle Ripienostimmen, die je unter Bachs Anleitung hätten angefertigt werden können, einen späteren Einsatz vorgesehen hätten«, als sie die *Neue Bach-Ausgabe* festlegt, »und zwar bei der Wiederholung der Phrase mit instrumentaler Unterstützung in Takt 24.«²⁴

Allgemein gesprochen, sind hier zwei Prinzipien am Werk: Gemäß dem ersten verstärken die Ripienisten das Gesamtensemble, wenn es musikalische Ideen aufnimmt, die zuvor von den Konzertisten vorgestellt worden sind.²⁵ Das zweite Prinzip – in meinem Buch nicht diskutiert – hat erheblich weitere Konsequenzen; es sei erläutert anhand einer erneuten Betrachtung des ersten Choreinsatzes, verbunden mit der Frage: Welchen belegten Präzedenzfall gibt es dafür, dass in Chorpartien, die nur vom Continuo, nicht aber von weiteren Instrumenten begleitet werden, Ripienisten sich zu den Konzertisten gesellen? Anders gefragt: Enthalten Bachs eigene Werke mit Ripienostimmen vergleichsweise ausgedehnte Passagen, in denen Konzertisten und Ripienisten *unisono* singen, jedoch ohne Orchesterunterstützung? Die Antwort auf die letzte Frage kommt einem Nein gleich: Fast nie nämlich erscheint eine solche Schreibweise.²⁶

In seinem Bericht über das neu entdeckte Material macht Wolff weder aufmerksam auf den ersten Vokaleinsatz durch die Konzertisten allein, noch deutet er irgendeine Diskrepanz an zwischen seiner Edition und dem eindeutigen Sachverhalt, wie ihn der Ripieno-Stimmensatz offenbart.²⁷ Manche mögen zweifelsohne versucht sein, die fraglichen acht Takte als wundersamen Einzelfall abzutun; ernsthaft diskutiert hingegen, provozieren sie folgende Frage: Haben wir das richtige Verständnis dafür, wie Bach die Sänger in seiner Chormusik eingesetzt haben wollte? Bestimmt lehren uns die acht Takte, dass die ständige Präsenz des Konzertistenchors leicht übersehen werden kann, ferner, dass wir zur Kenntnis nehmen sollten, was uns Bachs erhaltene Ripienostimmen wirklich sagen, und weiter, dass die automatische Annahme, sämtliche Chorsätze würden Chöre von mehr als einem Sänger pro Stimmlage erfordern, zumindest fragwürdig ist. Im weiteren müssen wir davon ausgehen, dass dieser eine Fall unabsichtlich irreführender Darstellung von Bachs Intentionen seine Ursache in der fortwährenden Weigerung der etablierten Leipziger Bachforschung hat, sich mit Rifkins Erkenntnissen abzufinden.²⁸ Sodann drängt sich die Folgerung auf, dass Wolff zwar klar Position bezieht, dass er jedoch weit davon entfernt ist, Argumente beizubringen, die sie stützen könnten.

Wolffs älterer Kollege und vormalige Direktor des Bach-Archivs, Hans-Joachim Schulze, hat seine Geringschätzung für »eine ganz und gar unterschiedliche Sicht historisch ›korrekter‹ Aufführungspraxis« nie verhüllt;²⁹ er ist grundsätzlich skeptisch gegenüber der Absicht, »die historische Praxis in ihren wesentlichen Punkten wiederzugewinnen und daraus Folgerungen für die gegenwärtige und zukünftige Verfahrensweise zu ziehen.«³⁰ In seinem Verriss meiner Studie (2003) will er – ohne einen einzigen sachlichen Fehler nachweisen zu können – mit einem gezielten Schlag die gesamte These des Buchs niederstrecken, indem er die Vorstellung einer allgemein üblichen Praxis im lutherischen Deutschland zu Bachs Zeit, auf die ich mich angeblich berufe, diskreditiert.³¹ Nun aber wird eine solche Vorstellung, insoweit sie die Grundprinzipien der konzertierenden Musik betrifft, durchaus gestützt durch das breite Spektrum von Nachweisen, die ich präsentiert habe; es scheint ziemlich klar, dass er schlicht ein unterschiedliches Verständnis davon hat, was allgemein geübte Praxis gewesen sein könnte. (Ich stelle übrigens fest, dass Schulze an anderer Stelle unbekümmert auf Angaben aus Berlin, Dresden, Gotha, Halle, Hamburg, Lübeck, Meiningen und Weißenfels rekurriert, um Bachs Praktiken in Köthen, Leipzig und Weimar besser zu verstehen;³² Andreas Glöckner seinerseits hat klar anerkannt, »dass sich die Verhältnisse am Leipziger Thomaskantorat nicht prinzipiell von denen in mitteldeutschen Stadtkantoreien unterscheiden.«)³³

Kommen wir nun zu Andreas Glöckners eben erschienenem Artikel in *Early Music*. Wie bei früheren Gelegenheiten fokussiert er hauptsächlich auf »Bach's own specifications« bezüglich der vier Chöre der Thomasschule, und versäumt es dabei einmal mehr, kritisch zu unterscheiden zwischen der konzertierenden Musik und der traditionellen Motette (mit ihrer unterschiedlichen Besetzung der Sänger),³⁴ zwischen den Repertoires der Chöre I und III und zwischen einer simplen institutionellen Chorliste und einer Vokalbesetzung für das anforderungsreichste Musikstück innerhalb eines ausgedehnten Gottesdienstes.³⁵ So zum Beispiel betreffen Namenslisten zu Chor III auf Exemplaren der 200 Jahre alten von Johann Walter geschriebenen Passionssätze im Motettenstil wohl kaum



Christian Siegismund Georgi, *Wittenbergische Jubel-Geschichte*, Wittenberg 1756

Aufführungen von Bachs konzertierender Musik durch Chor I. Ähnlich unerheblich ist der Beleg für einige »unerwartete« zusätzliche Sänger während des Thomas-Kantorats von Johann Friedrich Doles d. Ä. (1755-89), Bachs zweitem Nachfolger; er bezieht sich nämlich ausdrücklich auf die »oft gesungenen« Motetten. Überdies betrifft die Schulordnung, auf die Glöckner besonderes Gewicht legt, ebenfalls die Motette und nicht die Kirchenkantate, was Rifkin bereits 1995 gezeigt hat.³⁶ Demzufolge kann die Schulordnung keineswegs herangezogen werden, um irgendeine der anschließenden Behauptungen Glöckners in Bezug auf gemeinsames Blattlesen, Vokalquartette, Instrumente sowie Bachs eigenes Aufführungsmaterial zu erhärten.

In Glöckners Veröffentlichungen gibt es eine bemerkenswerte Tendenz, die Zahl der Sänger inflationär werden zu lassen.³⁷ Indem er kurz »Students and other assistants« anführt, greift er Wolffs früheren Punkt bezüglich »essential groups of musicians« auf, die im *Entwurf* nicht eingeschlossen seien.³⁸ Er versäumt es allerdings, danach zu fragen, wie viele *Sänger* unter ihnen gewesen sein und welche Rolle sie gespielt haben könnten.³⁹

Abschließend zitiert Glöckner drei wohlbekannte Belege für gemischte Ensembles von etwa 40 Mitwirkenden⁴⁰ – und auf diese Weise gibt er mir Gelegenheit, das Thema der Zahlenverhältnisse zwischen Sängern und Instrumentalisten in großen Ensembles (Kap. 9) erneut aufzugreifen, eine Thematik, die offenbar auf wenig Widerhall gestoßen ist. Die vermeintliche Verbindlichkeit von Glöckners Verweisen ist mit der Annahme verknüpft, solche Ensembles enthielten notwendigerweise eine stattliche Anzahl Sänger, mindestens 12 und vielleicht sogar 20 oder mehr.⁴¹ Nun aber liefern weder J. M. Gesner (1738), dessen Kontext mehr rhetorisch als dokumentarisch ist,⁴² noch J. C. Trömer (1745) in einer äußerst knappen Formulierung⁴³ solche Einzelheiten. Entschieden aussagekräftiger ist G. H. Stölzel in seiner Beschreibung von Melchior Hoffmanns Collegium musicum in Leipzig,⁴⁴ auch wenn bei Glöckners selektivem Rückgriff auf ihn das pure Gegenteil herauskommt: Erstens müssten die Leser darüber informiert werden, dass in diesem Kontext »ein solcher Chor«⁴⁵ sich nicht auf einen *Vokalchor* bezieht, sondern eindeutig auf das gemischte Ensemble als Ganzes. Zweitens unterschlägt Glöckner (Schulzes Beispiel folgend⁴⁶) unentschuldigbarerweise Stölzels explizite Information über den vokalen Bestandteil des Ensembles: Es geht nicht um das erwartete Dutzend oder mehr Sänger, sondern um einen Vier-Personen-*Singechor*, der sich aus je einem Sopran, Alt, Tenor und Bass zusammensetzte, mithin eine Vokalgruppe, bestehend aus einem Sänger pro Stimmlage, die an der Spitze eines außerordentlich reichen und strahlenden Ensembles von Musikern mitten im Herzen von Leipzigs Musikleben ein gutes Jahrzehnt vor Bachs Ankunft in der Stadt zu finden war.

Wie Trömer andeutet, erachtete eine lutheranische Universitätsstadt bei größeren Feierlichkeiten im Freien für den Kurfürsten von Sachsen ein gemischtes Ensemble von etwa 40 Musikern für angemessen prächtig.⁴⁷ Ist es nun aber möglich, die Anzahl Sänger innerhalb einer solchen Gruppe abzuschätzen? Glöckner suggeriert klar »Chöre« von 16 oder mehr Personen und nennt dabei Zahlenverhältnisse von mindestens zwei Sängern zu drei Instrumentalisten (2 : 3). Im Gegensatz dazu zeigt meine frühere Analyse von ziemlich zuverlässigem dokumentarischen und ikonographischen Quellenmaterial aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (Kap. 9), dass die Instrumente die Vokalstimmen zahlenmäßig in deutlich extremerem Verhältnis übertreffen, in der Größenordnung etwa zwischen

2 : 5 und 1 : 7. Mit anderen Worten sind es in jedem dieser Fälle gut mehr als doppelt so viele Instrumentalisten wie Sänger, gelegentlich sogar siebenmal so viele⁴⁸ – das sind Statistiken, die der heute üblichen Vorstellung, ein Chor solle zahlenmäßig kaum geringer sein als das begleitende Orchester, ja, er könne oft sogar erheblich größer sein, diametral zuwiderlaufen.

Eine bisher nicht zurate gezogene, äußerst detaillierte Quelle erlaubt es, die Zuverlässigkeit der früheren Statistiken zu überprüfen. Sie gibt über Folgendes Auskunft: Die wenig mehr als 40 Meilen von Leipzig entfernte Universitätsstadt Wittenberg führte »auf allergnädigsten Befehl« des Kurfürsten von Sachsen prächtige Feierlichkeiten durch, die der Professor für Theologie ordnungsgemäß in allen Einzelheiten peinlich genau auflistete; daraus wurde ein stattliches Buch, das im folgenden Jahr erschien.⁴⁹ Ein ausfaltbarer Stich zeigt eine Prozession, die sich zur Schlosskirche bewegt, an der Luther 1517 seine 95 Thesen angeschlagen hatte. Etwa in der Mitte der Prozession findet sich ein 41-köpfiges Ensemble von Musikern. Obgleich die aufgeführte Prozessionsmusik verloren ist und ihr Komponist nicht identifiziert werden kann, scheint doch bemerkenswert, dass Abbildung und Begleittext in jedem Detail übereinstimmen und eine präzise Aufteilung der mit einer bestimmten Aufführung betrauten musikalischen Kräfte erkennen lassen: Es ergibt sich ein »*Chorus Musicus*, bestehend a) aus 2 Hautboisten, mit [2] Waldhörnern, b) 8 Violinen in zwey Reyhen, c) 2 Hautboisten, d) 8 Violinen in zwey Reyhen, e) 4 *Fleut-Travers*, f) 8 Sänger, vier in einer Reyhe, g) 4 *Violono Cello* in zwey Reihen, h) der grosse *Violon*, und 2 *Fagotti* zu beyden Seiten.«⁵⁰

Hier liegt nun also neben dem oben angeführten Beispiel von Trömer ein weiterer Fall eines großen gemischten Ensembles vor, das im Freien auftrat und aus rund 40 Musikern bestand. Die Anzahl von 33 Instrumentalisten ist zweifellos außergewöhnlich hoch, und mit 21 Streichern und 10 Holzbläsern verdoppeln sich die Zahlen gegenüber denjenigen, die Bach im *Entwurf* von 1730 nennt. Obwohl es eher unwahrscheinlich ist, dass die acht Sänger in einem anspruchsvollen Stück für eine Prozession im Freien klar unterscheidbar als Konzertisten und Ripienisten in Erscheinung traten, so legen die zwei Reihen zu vier Sängern dennoch die traditionelle paarweise Gliederung in vier Konzertisten und (lediglich) vier Ripienisten nahe – so wie es auch eine Handvoll Kompositionen von Bach erfordert (Kap. 6). Im weiteren liegt das Verhältnis Sänger/Instrumentalisten von 8 : 33 (etwa 1 : 4) exakt in der Mitte dessen, was sich aufgrund meiner früheren Zahlen hätte voraussagen lassen, während ein Verhältnis von, sagen wir, 16 : 25 (etwa 2 : 3), wie es dem, was Glöckner ausgeführt hat, entsprechen würde, überhaupt nicht in Betracht kommt.

Der daraus zu ziehende Schluss ist recht eindeutig: Große Instrumentalkörper verlangen nicht zahlenmäßig vergleichbare Vokalkräfte (wie auch Einzelsänger nicht einfach besetzte Streicher erfordern).⁵¹

Mehr als ein Vierteljahrhundert, nachdem Joshua Rifkin erstmals die ganze Thematik zur Diskussion gestellt hatte, behauptet eine holländische Neuausgabe von Christoph Wolffs Bach-Biographie: »Die in Bachs *Entwurf* von 1730 geforderte, von Andrew Parrott in Zweifel gezogene Normalbesetzung des kirchenmusikalischen Vokalensembles von je drei Sängern pro Stimmlage wird durch zwei historische Chorlisten von 1729 mit 12 Sängern für den von Bach geleiteten Chor I bzw. 1744-45 mit 17 Sängern für Chor I bestätigt.«⁵²

SONDERDRUCK CONCERTO

Das Magazin für Alte Musik
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlages
CONCERTO VERLAG · Köln · www.concerto-verlag.de

Gemäß obiger Darstellung würde es sich bei dem, was ich – von Rifkin kein Wort⁵³ – angeblich in Zweifel gezogen habe, um nichts anderes als *Bachs eigene explizite Angaben* handeln und nicht um irgendeine überkommene Auslegung derselben. Solch ungerechtfertigtem Zweifel ist jetzt angeblich durch zwei Chorlisten der Todesstoß versetzt worden. Wir sind wieder dort, wo wir am Anfang waren. Was Bach im *Entwurf* sagt, ist nie in Zweifel gezogen worden: Die institutionalisierte Größe von Chor I war nie das Thema. Es irritiert allerdings – und das mit jedem Jahr, das vorübergeht, mehr – die Beharrlichkeit, mit der man von einem solchen ›Beleg‹, wenn er den fraglichen Punkt nicht einmal anspricht, noch immer eine befriedigende Antwort erwartet.

Während Wolff sich entschieden hat, keine argumentativen Anstrengungen zu unternehmen, besteht Schulzes Position darin, Ungläubigkeit vorzutauschen. Wäre der Solistenchor Teil einer allgemein üblichen Praxis gewesen, so sein Argument, dann »müsste sich genaugenommen irgendwo eine Spur davon finden lassen und dürfte die ›Entdeckung‹ nicht dem 21. Jahrhundert vorbehalten geblieben sein.«⁵⁴ – Ein erstaunlicher Befund für einen Historiker! (Abermals: Rifkins Errungenschaften aus dem 20. Jahrhundert werden geflissentlich ignoriert.) Würde er als allgemeiner Grundsatz gelten, so bedeutete dies, das Vergehen der Zeit selbst könne Wahrheit verleihen, da ja jegliche Schwäche des orthodoxen Glaubens früher aufgedeckt worden wäre.

Hätte der Chor von zwölf oder mehr Sängern wirklich als unabdingbare Voraussetzung für konzertierende Chormusik gegolten, würde dies folgende Fragen aufwerfen:

- Warum wurde eine Ripienogruppe so oft ausdrücklich als fakultativ betrachtet? (Kap. 4)
- Wie hätten Ripienisten aus den Stimmlättern der Konzertisten mitlesen können, wenn sie »an einem *a parte*n Ort von den *Concertisten* abgesondert gestellt werden« mussten? (Kap. 5)⁵⁵
- Warum gesteht in Chorsätzen Bachs (seltene) Ripieno-Schreibweise so gut wie immer den Konzertisten den Vorrang zu? (Kap. 6) Und nicht zuletzt:
- Warum sind spezifische Nachweise für den Gebrauch eines zwölf- oder mehrstimmigen Chors derart schwer zu erbringen?

Mittlerweile ist es an Andreas Glöckner, die Leipziger Doktrin zu vertreten. Seine Taktik, das traditionelle Bild von Bachs Chor zu propagieren, ist ebenso einfach wie (offenkundig) wirkungsvoll.⁵⁶ Indem er es sogar unterlässt, Unklarheiten innerhalb des vertrauten Denkmodells zuzugestehen, schafft er es, jene zu bestärken, die seine vorgefasste Meinung teilen, dass es in der Tat keine Notwendigkeit gebe, die Thematik weiter zu erforschen. Sein Ausgangspunkt ist deshalb die kühne, wenngleich voreilige Schlussfolgerung schon zu Anfang seines Artikels: »Wir wissen [...], wie [Bach] seine Instrumental- und Vokalkräfte besetzen wollte.«⁵⁷

Und so geht der Tanz weiter: Die Antwort der Gelehrten auf Rifkins unwillkommene Einsichten dreht sich im Kreis. Erlebt man mit, wie das Bach-Archiv dabei unter seinem sonst üblichen Niveau agiert, kommt man kaum darum herum zu argwöhnen, äußere Faktoren hätten den aufrichtigen Wunsch, soviel wie möglich über Bachs Arbeitsweisen zu erfahren, unterdrückt. Künftige Generationen mögen klarer sehen, wie solches geschehen konnte. Für die Gegenwart aber zählt, dass wache junge Bach-Forscher – nicht zuletzt in Deutschland – sich frei fühlen sollten, dem Gegenstand offen zu begegnen, was immer die Älteren von ihnen denken mögen.

Anmerkungen

- 1 Das englische Original dieses Aufsatzes, »Bach's chorus: The Leipzig Line. A Response to Andreas Glöckner« erschien in *Early Music* 38 (Mai 2010), S. 223-35 (dort auch einige hier nicht abgedruckte Notenbeispiele und ikonographische Abbildungen); Glöckners Artikel, »On the Performing Forces of Johann Sebastian Bach's Leipzig Church Music«, auf den der vorliegende Text antwortet, erschien ebenfalls in *Early Music* (Mai 2010), S. 215-22. Die vorliegende deutsche Fassung meiner Replik ist gegenüber dem englischen Original leicht gekürzt.
- 2 In einer Entgegnung auf die Kritik während der Weltwirtschaftskrise von 1929, Keynes habe seine Position bezüglich der Geldpolitik geändert, zit. n. A. L. Malabre, *Lost Prophets: an Insider's History of the Modern Economists*, Boston/Mass. 1994, S. 220
- 3 vgl. Andrew Parrott, *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis* (aus dem Englischen von Claudia Brusdeylins; musikwissenschaftliche Betreuung Rudolf Bossard), Stuttgart etc. 2003, S. 9-12, sowie Kap. 3 (›Repertoires‹); fortan zitiert als *Bachs Chor*; das englische Original erschien unter dem Titel *The Essential Bach Choir*, Woodbridge 2000; fortan zitiert als *EBC*
- 4 In diesem Sinn kann Bachs *Concert Musique* als Erbe von Michael Praetorius' *Concert* gesehen werden: »Wenn man unter einer ganzen Gesellschaft der *Musicorum* etzliche / und bevorab die besten und fürnembsten Gesellen heraus sucht / daß sie *voce humana*, und mit allerley *Instrumenten* ... umbwechsell« (*Syntagma musicum* III, Wolfenbüttel 1619, S. 5).
- 5 Rifkins Essay von 1981 zum Gegenstand (›Bach's chorus‹) ist im originalen Wortlaut wiedergegeben in *Bachs Chor*, Anh. 6, S. 183-203; *EBC*, App. 6, S. 189-208
- 6 vgl. im Besonderen Günther Wagner (1986), Don Smithers (1997) und Ton Koopman (1998); siehe ›Bibliographie‹: *Bachs Chor*, S. 214-218; *EBC*, S. 210f.
- 7 Sie besteht in einer Attacke gegen Rifkins »unyielding pursuit of an ageing and limping hypothesis« und schließt unbelegte Behauptungen von »inaccuracies, inconsistencies and irrelevancies« sowie »a general disregard for contextual matters and historical scholarship« ein, »Bach's chorus: stomach aches may disappear!«, *Early Music* 26 (1998), S. 540.
- 8 Kurtzer, *idoch höchstnötiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music*, *Bachs Chor*, Anh. 3, S. 161-164; *EBC*, App. 3, S. 163-66
- 9 »... simply does not allow for a reconstruction of the composition of the actual vocal-instrumental ensemble«; Wolffs zweiter Punkt ist eine Verteidigung seiner Edition von *Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23*; daselbst die Entdeckung von Ripienostimmen vorausdatiert (siehe unten).
- 10 Universitätsstudenten (*studiosi*) sind im *Entwurf* mit einbezogen (vgl. *Bachs Chor*, S. 163; *EBC*, S. 165 und 168); zur zweifelhaften Berechtigung, die beiden anderen Kategorien beizuziehen, siehe *Bachs Chor*, S. 104f.; *EBC*, S. 104f.
- 11 vgl. *Bachs Chor*, S. 105; *EBC*, S. 105; siehe auch Parrott, »Vocal Ripienists and J. S. Bach's Mass in B minor«, *Eighteenth-Century Music* 7/1, 9-34, (2010), S. 32, Anm. 107
- 12 G. E. Nietzsche war Ende 1730 Mitglied von Chor III, wohingegen Wolff ihn bereits als *Externus* in Bachs Chor I verortet hatte; vgl. Brief »Bach's chorus: an amplification«, *Early Music* 27 (1999), S. 172, wo Wolff auch argumentiert, dass »this guy Nietzsche can hardly have represented an isolated single case«; zu meiner Entgegnung siehe *Bachs Chor*, S. 106, Anm. 18; *EBC*, S. 106, Anm. 18. Kurzum, es gibt kein bekanntes Beispiel eines *Externus*, der je im Spitzenchor gesungen hätte, zumal nicht zu Bachs Lebzeiten.
- 13 Wie Bach klar sagt, nahmen etliche Mitglieder von Chor I bei der konzertierenden Musik nicht als Sänger, sondern als *Spieler von Streichinstrumenten* teil, vgl. *Bachs Chor*, S. 13-15; *EBC*, S. 13-16.
- 14 vgl. *The Bach Reader*, ed. H. T. David und A. Mendel, New York 1945, rev. Ausgabe 1966, S. 121, sowie *The New Bach Reader*, revidiert und erweitert von C. Wolff, New York 1998, S. 146. Unverständlicherweise verwendet Richard Taruskin noch die alte irreführende Übersetzung des *Bach Reader* von 1945 mit den üblichen Konsequenzen (*New Oxford History of Western Music II: The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York 2005, S. 362); vgl. Parrott, »Vocal ripienists«, S. 29.
- 15 zitiert in Rifkins Besprechung von Faksimile-Editionen der *h-Moll-Messe* in *Notes* 54 (1988), S. 797/98; siehe auch Parrott, »Vocal ripienists«, S. 12/13. Diese Argumentation wurde abermals vorgetragen durch Wolff und George Stauffer beim internationalen Symposium zum Thema *Understanding Bach's B-minor Mass* in Belfast (November 2007); sie stieß aber auf keinen nennenswerten Widerspruch seitens der übrigen Diskussteilnehmer.
- 16 vgl. *Bachs Chor* sowie *EBC*, Kap. 5
- 17 Zur Diskussion dieser und analoger Angaben in den Instrumentalstimmen siehe Rifkin in *Notes* 54 (vgl. Anm. 15), S. 787-98, bes. 797/98.
- 18 Für einen vollständigen Überblick über Hinweise auf Ripienisten in der *h-Moll-Messe* siehe Parrott, »Vocal ripienists«.

- 19 vgl. Wolff, »Letter: Bach's chorus: stomach aches may disappear!«, *Early Music* 26 (1998), S. 540
- 20 vgl. A. Glöckner, »Zelter und Mendelssohn – Zur ›Wiederentdeckung‹ der Matthäus-Passion im Jahre 1829«, *Bach-Jahrbuch* 90 (2004), S. 133-55, bes. 138
- 21 vgl. Rifkin, *Bach's Choral Ideal*, Dortmund 2002, S. 31
- 22 vgl. Parrott, »Vocal ripienists«, S. 19/20 (inkl. Tabelle 5)
- 23 Kapitel-Nachweise hier und im Folgenden beziehen sich auf *Bachs Chor* und *EBC* (s. Anm. 3); vgl. hier auch »Vocal Ripienists«, S. 13/14
- 24 vgl. *EBC*, S. 75, Anm. 13. Zum Zeitpunkt, als die deutsche Übersetzung von *EBC* entstand, war der wieder aufgefundene Stimmensatz bereits bekannt; vgl. *Bachs Chor*, S. 78, Anm. 13
- 25 beispielsweise Satz 6 von *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21, vgl. *Bachs Chor*, S. 66, sowie Notenbeispiel 7, S. 73; *EBC*, S. 64/5; 74.
- 26 vgl. Parrott, »Vocal ripienists«, S. 19/20 (inkl. Tab. 5)
- 27 vgl. Wolff, »Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme. Originale Ripienstimmen zu BWV 23«, *Bach-Jahrbuch* 88 (2002), S. 167-69; 179; siehe auch Rifkin, »Bach's chorus: some new parts, some new questions«, *Early Music* 31 (2003), S. 573-80
- 28 Der NBA-Band, der BWV 23 enthält, erschien 1992, ein volles Jahrzehnt nach Rifkins erster Darlegung gegenüber andern Forschern.
- 29 »an altogether different view of historically ›correct‹ performance practice«, »Johann Sebastian Bach's orchestra: some unanswered questions«, *Early Music* 17 (1989), S. 14
- 30 *Bach stilgerecht aufführen: Wunschbild und Wirklichkeit*, Wiesbaden 1991, S. 28
- 31 vgl. *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 267-70
- 32 vgl. »Johann Sebastian Bach's orchestra: some unanswered questions«, *Early Music* 17 (1989), S. 3-15
- 33 vgl. »Bemerkungen zur vokalen und instrumentalen Besetzung von Bachs Leipziger Instrumentalwerken«, *Vom Klang der Zeit: Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, ed. U. Bartels und U. Wolf, Wiesbaden 2004, S. 86
- 34 Geleitet durch die missverständliche Anwendung des Terminus *Figuralmusik*, unterscheidet Glöckner nicht zwischen zwei völlig unterschiedlich gearteten Gattungen: auf der einen Seite die kunstvolle, neu komponierte konzertierende Musik unter Einbezug von Instrumenten (Bachs berühmte ›intrikaten‹ Werke) und auf der anderen das traditionelle Motetten-Repertoire (datierend aus dem späten 16. und dem frühen 17. Jahrhundert und entschieden einfacher als Bachs eigene Motetten, und der Leitung durch Präfekten überlassen). Beide Gattungen hatten ihre eigenen Erfordernisse bezüglich der Aufführung. Die eine ist der supponierte Gegenstand von Glöckners Essay, die andere nicht; vgl. »Repertoires«, *Bachs Chor*, S. 17-27; *EBC*, S. 17-27.
- 35 Im Rahmen eines einzigen Satzes schafft es Glöckner zu vermengen: Chor I mit der Gesamtheit der Thomas-Sänger, konzertierende Musik mit dem vollen Spektrum der musikalischen Pflichten des Chors und (mittels des glatten Begriffs *Figuralmusik*) konzertierende Musik mit dem alten Motetten-Repertoire: »And why would the Leipzig City Council have maintained forty-five costly places in the *Alumnat* if as a rule only 4 *Alumni* were needed to sing the *Figuralmusik* ...?«
- 36 Rifkin, »Bach's chorus: some red herrings«, *Journal of Musicological Research* 14 (1995), S. 224/25; vgl. neuerdings Rifkin, »Chorliste und Chorgroße – oder Über die angemessene Art, Dokumente zu lesen«, im Rahmen des Cambridge Bach Colloquium 2009 vorgetragenes Paper (Druck in Vorbereitung)
- 37 Drei Beispiele: 1. Die Behauptung, die sieben Sängern in Weimar seien durch Bachs private Studenten ergänzt worden, ist reine Vermutung; hinzuzufügen »we have no further information« zu dieser Sache, ist folglich doppelt irreführend wie auch im einzelnen ohne Informationsgehalt. 2. Es gibt keinen Beleg für Glöckners Unterstellung, Bachs größere Besetzung für die Leipziger Wiederaufführung der Kantate zur Orgelweihe in Störmthal BWV 194 hätte eine größere Anzahl *Sänger* bedeutet. 3. Von März 1729 an hatte Bach tatsächlich zusätzliche Musiker zur Verfügung, aber nur bei einem von den zehn Werken, die Glöckner anführt – BWV 110 –, wird auf den Gebrauch von zusätzlichen Sängern hingewiesen. Nirgends weist Glöckner übrigens auf Bachs Verwendung von Schülern als Instrumentalisten hin (vgl. oben Anm. 13).
- 38 Glöckners Artikel verwendet den Ausdruck ›Student‹ unglücklicherweise, ohne zwischen Thomasschüler (*Alumni*) und – wie hier – Universitätsstudenten (*studiosi*) zu unterscheiden. Wenn er von Studentenhelfern (›student helpers‹) schreibt, entsteht Potenzial für weitere Verwirrung, insoweit Wolffs dritte Kategorie zusätzlicher Musiker aus andern ›Helfern‹ besteht, deren Einbezug in jedem Fall schwerlich gerechtfertigt ist durch den einzigen gegebenen Nachweis; siehe Wolffs »Letter: Bach's chorus: stomach aches may disappear!«, *Early Music* 26 (1998), S. 540/41, sowie Parrott, *Bachs Chor*, S. 104; *EBC*, S. 104.
- 39 Von den belegten Zusatzkräften waren in den betreffenden Jahren nie mehr als zwei Personen Sängern; in den meisten oder vielleicht sämtlichen Fällen handelte es sich um Bassisten; siehe *Bachs Chor/EBC*, Kap. 8, bes. S. 108/9 bzw. S. 109/10.
- 40 Über den Gebrauch von ›vierzig‹ als rhetorischer Topos siehe Rifkin, »Bach's chorus: some red herrings«, *Journal of musicological research* 14 (1995), S. 229; siehe auch Parrott, »Vocal ripienists«, S. 28 (Anm. 77).
- 41 Zuvor ist die Erwähnung einer *instrumentalen* Besetzung mit einem Spieler pro Stimme irreführend, und Analoges geschieht wieder beim Hinweis auf BWV 174: Die Besetzung mit einem Sänger pro Stimmlage bringt nicht zwangsläufig solistisch eingesetzte Streicher mit sich.
- 42 vgl. *Bachs Chor*, S. 166-68; *EBC*, S. 173/74
- 43 »Die *Musicant* war mehr als 40 an die Szahl [sic]«, siehe *Bachs Chor*, S. 165, Anm. 1; *EBC*, S. 171, Anm. 1
- 44 vgl. *Bachs Chor*, S. 133-135; *EBC*, S. 136
- 45 Stölzels Formulierung folgt unmittelbar auf die Feststellung »In allen bestands wohl aus 40. Personen«; siehe *Bachs Chor*, S. 135; *EBC*, S. 136.
- 46 Schulze, *Bach stilgerecht aufführen: Wunschbild und Wirklichkeit*, Wiesbaden 1991, S. 23
- 47 Trömers Beispiel betrifft die Freilichtaufführung einer Bach-Kantate 1727 in Leipzig anlässlich des Geburtstags des Kurfürsten; siehe *Bach-Dokumente* II, ed. W. Neumann und H.-J. Schulze, Kassel 1969, S. 164-67; siehe auch Rifkin, »Bach's chorus: some red herrings«, *Journal of musicological research* 14 (1995), S. 289.
- 48 *Bachs Chor*, S. 126; *EBC*, S. 128. Stölzels vier Sängern auf (›wohlt‹) 36 Instrumente verschiebt diese Verhältnisse, auf 1 : 9; vielleicht betreffen seine Zahlen die Anzahl *Mitglieder* eines Collegium musicum und sind nicht notwendigerweise auf eine bestimmte Aufführung zu beziehen. Selbst mit gerade zwölf Sängern (auf 28 Instrumente) würden die Zahlenverhältnisse (3 : 7) in die entgegengesetzte Richtung zu den von Glöckner genannten weisen.
- 49 Chr. Siegmund Georgi, *Wittenbergische Jubel=Geschichte*, Wittenberg 1756
- 50 *Wittenbergische Jubel=Geschichte*, S. 47
- 51 Eine neuerliche Bestätigung solcher Zahlenverhältnisse liefern Einzelheiten zu einem Ensemble, das 1739 von Dresden in die Kapelle von Schloss Hubertusburg gesandt wurde, um unter Zelenkas Leitung aufzutreten; es bestand aus 5 Sängern (SAATB) und 14 Instrumentalisten (8 Streicher, 5 Holzbläser plus Orgel), was ein Verhältnis Sängern/Instrumente von beinahe 1 : 3 ergibt; siehe J. B. Stockigt, »After six weeks: music for the churching ceremonies of Maria Josepha, Electoral Princess of Saxony and Queen of Poland«, *Identity and locality in early European music, 1028-1740*, ed. J. Stoessel, Farnham 2009, S. 191-209, bes. 205.
- 52 vgl. dt. Vorwort online zu Chr. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Utrecht 2007
- 53 Rifkins Name wird auch sonst in Wolffs Biographie konsequent unterschlagen.
- 54 vgl. *Bach-Jahrbuch* 31 (2003), S. 269. Schulze geht dabei über jedwede ›Spur‹ hinweg, die in einem weiten Spektrum musikalischer, theoretischer, dokumentarischer und ikonographischer Quellen anzuerkennen er sich weigert.
- 55 vgl. *Bachs Chor*, S. 37/38; *EBC*, S. 38/39. – Bei einer anderen Gelegenheit hat Glöckner die ikonographische Aussage des bekannten Frontispiz' zu *Unfehlbare Engel-Freude*, Leipzig 1710, unrichtig interpretiert, siehe »Bemerkungen zur vokalen und instrumentalen Besetzung von Bachs Leipziger Instrumentalwerken« (wie in Anm. 33), S. 92; siehe auch *Bachs Chor*, S. 52/53; *EBC*, S. 54/55. Wie hätten drei unterschiedlich positionierte Sängerkvartette gemeinsam aus einem einzigen Satz SATB-Stimmblätter lesen sollen?
- 56 Ein Paper von George B. Stauffer beginnt folgendermaßen: »Assuming that Andreas Glöckner's recent study of the choirs at the St. Thomas School in Leipzig ... has finally demonstrated once and for all that Bach did indeed have a ›chorus‹ at his disposal for the performance of his sacred vocal works«, »The *Symbolum Nicenum* of the B-minor Mass and Bach's late choral ideal«, vorgetragen im Rahmen des Symposiums *Understanding Bach's B-minor Mass*, Belfast 2007; siehe auch Markus Rathey, Buch-Rezension, *Bach-Jahrbuch* 34 (2006), S. 313.
- 57 Die Ironie liegt darin, dass Bach es in seinem *Entwurf* in der Tat unterlässt, uns zu sagen, was wir so gerne über die Aufführung seiner eigenen Musik gewusst hätten, er aber klar andeutet, *Motetten* könnten solistisch gesungen werden. Diese traditionellen Motetten, zumeist achtstimmig, waren offensichtlich ein spezifischer Grund dafür, dass er für jede Stimmlage mindesten drei Sängern für jeden der »musikalischen« Chöre zugesprochen haben wollte; s. *Bachs Chor*, S. 20-27; 161; *EBC*, S. 20-27; 163/64; 167.
- Ich bin Sigiswald Kuijken und dem Lemmensinstituut, Leuven, für die Einladung dankbar, an ihrem Bach-Symposium (Dezember 2008) teilzunehmen. Für die verschiedenen Hilfeleistungen bezüglich der schriftlichen Fassung meiner mündlichen Entgegnung im Rahmen des Symposiums bin ich zu Dank verpflichtet: Prof. Dr. Wolfgang Ruff, Cordula Timm-Hartmann und – wie so oft – Joshua Rifkin und Hugh Griffith. Im weiteren danke ich Dr. Rudolf Bossard für seine sorgfältige Übersetzung meines Aufsatzes ins Deutsche.*

Lieber Herr Heyder, sehr geehrter Herr Jansen,

Andrew Parrotts Buch über Bachs Chor ist im Handel durchaus noch erhältlich. Sie können es bei ›jpc‹ oder ›Amazon‹ bestellen – nur soviel zu Parrotts Aussage, es sei in Deutschland nicht mehr zu bekommen, weswegen seine ›Replik in Ihrem Magazin zum Abdruck kommen müsste.

Es ist für Ihre Leser nicht erkennbar, was Sie dazu veranlasste, eine Replik auf einen in CONCERTO nicht nachlesbaren Beitrag zu publizieren. Wer die Hintergründe nicht kennt, weiß nicht, worum es im konkreten Fall eigentlich geht. Kennen Sie eine Replik aus einer deutschen Zeitschrift zu einem Aufsatz, der im Ausland publiziert worden ist? Meine Beiträge zum strittigen Thema im Bach-Jahrbuch 2001 und 2006, die dem deutschen Leser zugänglich wären, werden in der ›Replik‹ von Parrott verschwiegen. In diesen Beiträgen sind – wie ich meine – immerhin mehrere Quellenhinweise auf die Mehrfachbesetzung von Vokal- und Instrumentalstimmen zu finden. Mit dem Abdruck jener ›Replik‹ haben Sie in Kauf genommen, dass der Leser einseitig beeinflusst wird. Ich finde dieses Vorgehen nicht akzeptabel, denn es widerspricht jeglichen Konventionen des wissenschaftlichen Gedankenaustausches.

Zur besagten Konferenz in Leuven: Dem Konferenzablauf vom 4. Dezember 2008 entsprechend (<http://associatie.kuleuven.be/fak/bachsymposiumenglish.html>) hat zuerst Andrew Parrott einen einstündigen Vortrag gehalten. Danach habe ich 30 Minuten referiert, gefolgt von Frieder Bernius (Stuttgart) mit einem ebenfalls 30 Minuten langen Vortrag. In Early Music (EM) sollten die in Leuven gehaltenen Vorträge abgedruckt werden, doch es verlief – ohne Wissen von Bernius und mir – völlig anders: Mein Vortrag wurde gedruckt, der Beitrag von Bernius weggelassen und anstelle des Vortrags von Parrott eine Replik auf meinen relativ knappen Beitrag publiziert. Ein solches Vorgehen grenzt an Manipulation. Schon der oben angezeigte Konferenzablauf belegt, dass Parrott in Leuven auf meinen Vortrag nicht hatte eingehen können. In der Mai-Ausgabe 2010 von Early Music und in CONCERTO wird dem Leser daher ein verzerrtes Bild suggeriert. Zudem blieb mir Parrotts ›Replik‹ bis zum Erscheinen in EM gänzlich unbekannt.

Meinen Vortrag hatte ich im Frühjahr 2009 der Universität Leuven zur Übersetzung anvertraut. Die Konferenz-Teilnehmer waren überwiegend praktizierende Musiker, weswegen ich meinen Beitrag etwas allgemeiner gefasst habe. (Die Besetzungsdiskussion ist mittlerweile derart spitzfindig geworden, dass sie für den nicht unmittelbar damit befassten Musiker kaum noch nachvollzogen werden kann.) In Anbetracht der auf 30 Minuten begrenzten Redezeit musste ich auf eine vollständige Wiedergabe von Dokumenten verzichten. Für die Druckfassung in EM waren 4.000 bis 5.000 Wörter als Obergrenze vorgegeben, so dass auch dort eine vollständige Wiedergabe der Dokumente unmöglich war. Dies erschien auch nicht erforderlich, weil diese schon mehrfach publiziert wurden und somit als bekannt vorausgesetzt werden können. Dass Rifkin dies in einer erneuten EM-Zuschrift vom August 2010 nunmehr zum Vorwurf erhebt, halte ich für Zweckpolemik.

Wie der vorliegende Fall in mehrfacher Weise belegt, funktioniert die betreffende Diskussion mittlerweile so, dass der ›politische Gegner‹, wenn es nicht anders geht, diffamiert wird. Letztlich gehen die Meinungen ja nicht signifikant auseinander: Rifkin und Parrott halten 1-2 Sänger pro Stimme für wahrscheinlich – nach der ›Leipziger Doktrin‹ (die, wohl gemerkt, bereits von 1730 stammt) sind für die Normalbesetzung des Thomanerchors 3-4 Sänger pro Stimme vorgegeben. Dass gegen die Forderung Bachs nunmehr mit drei zeitgleichen Polemiken (2 x Early Music, 1 x CONCERTO) massiv vorgegangen wird, kann kaum ein Zufall sein. Nur sind mir die tatsächlichen Hintergründe unbekannt. Doch ehrt es CONCERTO, wenn die Invektiven der englischen Originalfassung bei der Bearbeitung des Textes wenigstens abgeschwächt worden sind.

Sobald es die Zeit erlaubt, werde ich eine Erwiderung für Early Music verfassen, die daselbst wohl nicht vor Mai 2011 abgedruckt werden kann. Ich gehe aber davon aus, dass die deutsche Fassung dann auch in CONCERTO erscheint. Leider rauben solche Klarstellungen wertvolle Zeit, die man eher mit nützlichen Aufgaben ausfüllen könnte.

Mit besten Grüßen

Ihr Andreas Glöckner

Jeder nach seinem Gusto

BETR.: ›BACHS CHOR‹ (CONCERTO NR. 233, S. 24-29)
Eine Anmerkung von Martin Geck

Vor nunmehr fünfzig Jahren fand ich als junger Doktorand in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel ein Exemplar des gedruckten Textbuchs für Weihnachts-, Neujahrs- und Epiphaniasmusiken, wie sie im Winterhalbjahr 1682/83 in der Lübecker Marienkirche aufgeführt wurden. Da dieser Druck entsprechende Angaben enthält, lässt sich die Besetzung recht genau nachvollziehen: Es gibt einerseits Messensätze, Magnificats und meist lateinischsprachige Motetten mit pauschalen Besetzungsangaben wie »10 Strom. 8 Vocalisten, 8 zur Capell.«, »8 Vocum.«, »10 Strom. 5. Vocal Stim. 5 zur Capel.« usw. Es finden sich andererseits moderne Konzertstücke, deren Besetzung jeweils genau angegeben ist. So heißt es etwa bei Psalm 34, ›Ich will den HERRN loben allezeit: ›2 Viol. 3 Viol. 2 Corn. 3 Tromp. 2 Clar. 1 Fag. 5 Vocal. Stim. 5 zur Capell.«. Für die Aria ›O Jesu süß wer dein gedenckt‹ lauten die Besetzungsangaben nacheinander für die fünf Strophen: »A. T. B. Tutti« – »Alto con 2 Violdigamb.« – »Ten. 2 Viol. 3 Violdigamb.« – »Bass 2 Viol. 3 Violdigamb.« – »Tutti«. Dabei bedeutet ›Tutti‹ offensichtlich, dass die drei Solisten zusammen singen.

Es gibt außerdem ein ›Magnificat cum laudibus‹ und wenige weitere Stücke, bei denen man zweifeln kann, welcher der beiden genannten Kategorien sie zuzuordnen sind, was die Unterscheidung einer ›Kantorenmusik‹ und einer ›Organistenmusik‹ jedoch im Grundsätzlichen nicht berührt. Diese Unterscheidung, die auf meine Dissertation zurückgeht,¹ beruhte auf einer Auswertung nicht nur des Wolfenbütteler Textbuchs, sondern weiterer Quellen und Veröffentlichungen auf der Basis des damals Verfügbaren. Sie galt außerdem nicht allein den Verhältnissen in der Lübecker Marienkirche zur Zeit Buxtehudes, war vielmehr nach Kräften bemüht, den gesamten nord- und mitteldeutschen Raum der Epoche vor Bach zu erfassen.

Das Fazit meiner Unterscheidung zwischen Kantoren- und Organistenmusik in der Buxtehude-Zeit lautete: Nicht nur, aber vor allem im norddeutschen Raum gibt es eine deutliche Trennung zwischen der ›traditionellen‹ Figuralmusik, die der Kantor mit dem Chorus Musicus ausführt, und dem aus geistlichem Konzert, Aria und früher Kantate bestehenden ›modernen‹ Repertoire, das der Organist von der Orgel herab mit einem von ihm frei zusammengestellten Ensemble darbot. Dieses Ensemble war namentlich für die Kommunionmusik zuständig; und viele Indizien sprechen dafür, dass wohlhabende Bürger anlässlich ihres Abendmahlganges dafür bezahlten und womöglich Einfluss auf die Auswahl der Stücke nahmen. Auf Besetzungsfragen ging ich in diesem Zusammenhang nicht ein, weil sie mir – zumindest was das Lübeck Buxtehudes anging – offen zu Tage zu liegen schienen (wenn man von strittigen Fällen absieht): Der Kantor musizierte mit 4 plus 4, 5 plus 5 oder 8 plus 8 Sängern, unterschied dabei zwischen Concertisten und Ripienisten und ließ außerdem je nach Situation Instrumente mitgehen. Der Organist besetzte die Vokalstimmen im Regelfall durchgehend solistisch.

Inzwischen ist der Terminus ›Organistenmusik‹ derart gebräuchlich, dass man seine Herkunft kaum noch kennt. Das schließt aber nicht aus, dass ihn viele Forscher – jedenfalls in meiner Wahrnehmung – kritisch betrachten und sich vor allem über Quellen aus dem norddeutschen Raum freuen, die eine stärkere Stellung des Kantors nahelegen, als sie mein Modell vorsieht. Denn dieses Modell legt ja nahe, dass Buxtehude seine geistliche Musik – im Grundsatz, also ohne die Berücksichtigung bekannter und unbekannter Sonderfälle – ohne einen ›Chor‹ im modernen Sinne aufgeführt hat. Wobei er

SONDERDRUCK CONCERTO

Das Magazin für Alte Musik
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlages
CONCERTO VERLAG · Köln · www.concerto-verlag.de

erwiesenermaßen als ›seinen‹ langjährigen Sopranisten einen Falsettisten namens Hans Iwe beschäftigte und gelegentlich ›sogar‹ mit Kastraten arbeitete.

Ich setze dieses ›sogar‹ in Anführungszeichen, um zu signalisieren, wie peinlich manchem mit Kirchenmusik Befassten ›solche Dinge‹ zumindest im Unbewussten bis heute sind. Auch wenn man es noch so weit von sich weist: Man will nicht an seinen Idealen kratzen lassen, zu denen ein wirklicher ›Chor‹ und zünftige ›Knaben‹ gehören. Man will es auch nicht ernsthaft zur Kenntnis nehmen, dass Bach in der späten Leipziger Zeit zumindest im Fall des Christian Friedrich Schemelli nachweislich einen Falsettisten als Sopranisten beschäftigt hat² – wozu passt, dass der Leipziger Bürgermeister Born 1749 anlässlich der Kantoratsprobe wetterte, auf der Thomasschule finde sich ›kein brauchbarer Discantist‹.³

Man will sich auch nicht wirklich die Frage stellen, ob Bach in seinen späteren Leipziger Jahren die Komposition von Kantaten auch deshalb so stark reduziert hat, weil er sich nicht ständig über unvollkommene Aufführungen ärgern wollte. Ich habe auch noch kein Echo auf meine Hypothese vernommen, Bach könnte seine Leipziger Kantaten nach der Predigt im Sinne meiner ›Organistenmusik‹ von einem in seinen Augen leistungsfähigen Apparat aufgeführt haben – also im Extremfall unter Ausschluss von Thomanern und für seine Musik unqualifizierten Ratsmusikern und womöglich mit finanzieller Unterstützung durch wohlhabende Abendmahlsgäste.⁴

Wer ist dieses ›man‹, was die konkrete Frage der Besetzungstärke von Bachs ›Chor‹ angeht? Anders als Andrew Parrott in seinem Beitrag ›Bachs Chor: Die Leipziger Doktrin‹ (CONCERTO Nr. 233) mag ich nicht von einer ›Leipziger Doktrin‹ sprechen, traue vielmehr den Leipziger Kollegen zu, als Individuen zu urteilen. Ich erinnere außerdem daran, dass es außerhalb ›Leipzigs‹ genug Musikwissenschaftler und Musiker gibt, die ähnlich ›konservativ‹ denken. So hat Ton Koopman noch vor kurzem unmissverständlich erklärt: »Rifkin weiß, dass er nicht recht hat [...] Ich habe auch öfter mal Sachen gegen den Strich gebürstet. Aber ich habe nie versucht, die Geschichte zu verdrehen [...] Bach war der Chef, er konnte entscheiden, wer in seinen Chor kam, und wenn er drei, vier Sänger pro Partie fordert, sollte man sie ihm auch geben.«⁵

Koopmans Stellungnahme kann ich freilich nicht nur konservativ nennen, sie ist mir gänzlich unerklärlich. Gewiss gibt es in der Darstellung historischer Sachverhalte immer Unsicherheiten. Wer kann schon mit letzter Bestimmtheit sagen, ob Napoleon die Schlacht bei Austerlitz selbst geschlagen oder ob er ein Double vorgeschickt hat? (Ich benutze dieses Bild nicht allein in ironischer Absicht.) Für mich als Wissenschaftler gilt jedoch der Grundsatz, dass ich die historischen Zeugnisse auf ihre unterschiedliche Relevanz hin befrage. So betrachte ich die Rifkin/Parrott-›Fraktion‹ plausibel argumentieren und immer mal wieder ein interessantes neues Detail zu Tage fördern, während die ›Fraktion‹ des *status quo* mit Beobachtungen aufwartet, die in meinen Augen den springenden Punkt meist nicht genau treffen.

Indessen will ich hier nicht weiter Partei ergreifen, als ich es in vielen Veröffentlichungen ohnehin schon getan habe. Mir geht es nämlich um etwas anderes: Sollte man die Auseinandersetzung künftig nicht etwas niedriger hängen? Ich pflichte Rifkin/Parrott in ihren Thesen bei, soweit sie die Ist-Situation zu Bachs Zeiten betreffen. Etwas vorsichtiger als Rifkin, mit dem ich darüber diskutiert habe, verhalte ich mich jedoch in der Frage, welche Besetzung Bach

als wünschenswert angesehen hätte. Hätte er, wenn ihm genügend geeignete Kräfte zur Verfügung gestanden hätten, gern auch einmal größer besetzt? Etwa bezüglich des Eingangschors der ›Johannespassion‹, für den er ja ohnehin Ripiensänger vorgesehen hat? Wäre es denkbar, dass er sein Vokalensemble in den nachfolgenden Leipziger Jahren vergrößert hätte, wenn er viele ›tolle‹ Sänger zur Verfügung gehabt hätte? Hätte er dann womöglich sogar anders und anderes komponiert? Ich möchte mich in diesem Punkt von dem Argument, dass die ›Linearität‹ seiner Musik solistische Besetzung geradezu zwingend fordere, nicht vorschnell einlullen lassen, ohne mich freilich auf das Gegenteil festlegen zu wollen.

Ich denke vielmehr, der Streit könnte entschärft werden, wenn jeder Interpret das tut, was er künstlerisch für richtig hält, ohne wissen zu wollen, ob Bach dazu seinen Segen gegeben hätte. Es gibt ja inzwischen hervorragende Beispiele für Aufführungen und Einspielungen in allen nur denkbaren Besetzungen. Da möge jeder seine Wahl nach seinem *gusto* begründen, jedoch etwas mehr Vorsicht walten lassen als der alte Zelter. Schon der wollte Bach vom französischen ›Schaum‹ reinigen, der in seinen Augen über dem ›lichten Gehalt‹ der Musik lag, und schrieb in diesem Sinne dem alten Goethe: »So habe ich mir, für mich alleine, manche seiner Kirchenstücke zugerichtet, und das Herz sagt mir, der alte Bach nickt mir zu, wie der gute Haydn: Ja, ja, so hab' ich's gewollt!«⁶

Anmerkungen

- 1 Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel etc. 1965, vor allem S. 60-67, das Wolfenbüttler Textbuch im Anhang S. 230-237
- 2 Martin Geck, ›Bach's art of church music and his Leipzig performance forces: contradictions in the system‹, in: *Early Music* Bd. 31,4, November 2003, S. 563
- 3 Christine Fröde, ›Zu einer Kritik des Thomanerchors von 1749‹, in: *Bach-Jahrbuch* 1984, S. 53
- 4 Martin Geck, ›Kontingent und kohärent: Bachs erster Leipziger Kantaten-jahrgang‹, in: Martin Geck (Hg.), *Bachs 1. Leipziger Kantatenjahrgang* (Bericht über das 3. Dortmunder Bach-Symposium, Dortmund 2002), S. 17 (Nachdruck in: Siegfried Mauser und Elisabeth Schmierer (Hg.), ›Kantate, Ältere geistliche Musik, Schauspielmusik‹, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 17,2, Laaber 2010, S. 56f.)
- 5 vgl. CONCERTO Nr. 228, S. 25
- 6 Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S. 16

10 Jahre Forum Alte Musik Köln Eine Dokumentation inklusive 2 CDs

im Auftrag von Deutschlandfunk und Musik + Konzept e. V. hg. v. Bernd Heyder, mit Fotos von Reinhard Doubrawa, einem Interview mit Renate Liesmann-Baum und Ludwig Rink sowie Beiträgen von Benjamin Bagby, Norbert Bolin, Martin Geck, Joachim Geil, Bernd Heyder, Johannes Jansen und Hans Otto



CONCERTO VERLAG
144 S., 2 CDs, 15 EUR
(ISBN 978-3-9810364-1-1)

www.concerto-verlag.de