
BERICHTE

Dortmund, 17. bis 20. Januar 1996:

Internationales Symposium „Johann Sebastian Bachs Orchestermusik“

von Wolfgang Hirschmann, Erlangen

Das Internationale Symposium zu Johann Sebastian Bachs Orchesterwerken führte dreißig Fachgelehrte aus der Schweiz, Schweden, England, den USA und Deutschland im Gästehaus der Universität Dortmund zusammen. Initiiert und organisiert wurde die Tagung von Martin Geck und dem Vorstand des Instituts für Musik und ihre Didaktik an der Universität Dortmund; Werner Breig von der Nachbaruniversität Bochum leistete fachliche Unterstützung. Das in Bachtage der Universität Dortmund eingebundene Symposium wurde durch einen ebenso instruktiven wie unterhaltsamen Vortrag von Christoph Wolff „Der Alltag des Thomaskantors. Zum Persönlichkeitsbild Bachs“ eröffnet, in dem Wolff die vielfältige Einbindung Bachs in die Pragmatik der Alltagsgeschäfte herausarbeitete, zugleich aber betonte, welch einen exzeptionellen Neubeginn der Amtsantritt Bachs im Jahre 1723 für das Musikleben Leipzigs bedeutete.

Kein Generalthema, aber doch ein immer wieder aufgegriffener Schwerpunkt der Konferenz war die Datierungsproblematik. In jüngerer Zeit ist man zu Recht von der Vorstellung abgerückt, Bachs jeweilige Amtsstellung habe sein kompositorisches Schaffen so stark bestimmt, daß er mit dem Antritt des Kantorats in Leipzig damit aufgehört habe, Konzerte und Ouvertüren zu komponieren, deren Entstehung ausschließlich (oder hauptsächlich) der Kapellmeisterzeit in Köthen und der vorangehenden Tätigkeit als Kammermusiker und Konzertmeister in Weimar zuzuweisen sei. Argumente gegen diese Sichtweise wurden vor allem aus quellenkritischer Perspektive vorgetragen: Von dem Widmungsautograph der *Brandenburgischen Konzerte* und den Stimmen zum 5. *Brandenburgischen Konzert* abgesehen, ist aus Bachs Weimarer und Köthener Zeit keine einzige Originalquelle zu seiner instrumentalen Ensemblesmusik überliefert – ein eigentümlicher, schwer zu erklärender Befund, wenn man davon ausgeht, daß diese Werkgruppe den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in diesen Jahren ausgemacht habe. Christoph Wolff hat aus diesen und weiteren Beobachtungen eine revidierte Rahmenchronologie erarbeitet, die die Entstehung einer ganzen Reihe von Sonaten, Konzerten und Ouvertüren Bachs in der Leipziger Zeit wahrscheinlich macht. Dieser Ansatz, den Wolff in seinem Dortmunder Referat nochmals vertiefend darstellte, traf in der Tagung auf Zustimmung, aber auch auf Widerspruch. Martin Geck warnte davor, die „Tür nach Köthen“ endgültig „zuzuschlagen“ und auf der Basis von Stimmensätzen – denn Partituren gibt es zu den aus der Leipziger Zeit erhaltenen Originalwerken nicht – vorschnell eine „Leipziger“ Chronologie festzuklopfen. Der Nestor der Bachforschung, Alfred Dürr, steuerte in diesem Zusammenhang eine fiktive Anekdote bei, in der Bach in Köthen beim abendlichen Konzert nach dem Vortrag einer zweistimmigen Invention von seinem Dienstherrn gefragt wird, ob er nicht auch „Sonaten und Konzerte“ bei der Hand habe, um die von ihm bezahlten Musiker zum Einsatz zu bringen. Tatsächlich stellt sich die Frage, ob unter den skizzierten Prämissen nicht einem unverhältnismäßig entleerten Raum von kompositorischem Neuschaffen der Köthener Zeit ein fast schon enzyklopädisch ausgefüllter Raum an kompositorischen Aktivitäten der Leipziger Zeit entgegenstünde.

Für die Entstehung der *Brandenburgischen Konzerte* BWV 1046–1051 besitzen wir ja aufgrund der Datierung des Widmungsautographen immerhin einen terminus post quem non von 1721. Wie weit nun aber die Fassungsgeschichte einzelner Konzerte dieser Gruppe zurückreicht und wie sich ihre Entstehung generell staffelt, bleibt auch nach der Dortmunder Konferenz umstritten. Naturgemäß widmete sich eine ganze Reihe von Beiträgen den sechs berühmten Konzerten auch über die Datierungsproblematik hinaus: Ulrich Siegele behandelte die formale Disposition des 4. *Brandenburgischen Konzerts* unter dem Gesichtspunkt der Proportionierung. Gerd

Rienäcker akzentuierte in seinen Betrachtungen zum Eröffnungssatz des gleichen Konzerts die „Multilinearität“ des Bachschen Komponierens. Fragestellungen und Methoden der semantischen Musikanalyse erprobte Peter Schleuning am 6. *Brandenburgischen Konzert*; er deutete das Werk als pastorales Genrebild. Martin Geck interpretierte die Folge der sechs Konzerte als eine Art „Lehrstück“ über den Zusammenhang von Kunst und Faßlichkeit. Das 2. *Brandenburgische Konzert* ist Klaus Hofmann zufolge ursprünglich ein fünfstimmiges „Concerto da camera“ für Trompete, Blockflöte, Oboe, Violine und Generalbaß gewesen: die Ripieno-Stimmen für Violine I/II und Viola seien von Bach nachträglich hinzugefügt worden. Michael Marissen untersuchte die von Christian Friedrich Penzel erstellten Abschriften des 2. und 3. *Brandenburgischen Konzerts* sowie die *Sinfonia F-dur* BWV 1046a.

Wilfried Fischer vertrat die These, daß das *Cembalokonzert E-dur* BWV 1053 ursprünglich ein Violakonzert gewesen sei: Christian Bergers analytische Betrachtungen zum gleichen Konzert konzentrierten sich auf die spezifische Faktur der Bachschen Motivik. Das *Tripelkonzert a-moll* BWV 1044 beleuchtete Peter Wollny in quellen- und stilkritischen Analysen, die er zu einem Datierungsvorschlag für die Entstehung dieser Bearbeitung in den Jahren nach 1740 bündelte. Hans Größ skizzierte Verbindungslinien, die man zwischen Bachs Weimarer Concerto-Bearbeitungen (BWV 972–987 und 592–597) und einer Reihe seiner eigenen Kompositionen ziehen kann. Bachs Cembalokonzerte in ihrer Gesamtheit standen im Mittelpunkt der Ausführungen von Karl Heller: Die ständige Auseinandersetzung Bachs mit der besonderen Idiomatik des Tasteninstrumentes erscheint Heller als wesentlicher Stimulus für Bachs Konzertkonzeption. Joshua Rifkin konnte in seinem Beitrag schlüssig darlegen, daß die Overtüren-Suite für Querflöte, Streicher und Generalbaß *h-moll* BWV 1076 die Bearbeitung einer nicht erhaltenen Vorlage in *a-moll* darstellt; deren Soloinstrument war möglicherweise die Violine. In seinen Ausführungen zu den vier überlieferten Beispielen einer vokalen Bearbeitung von Konzert- und Overtürensätzen (BWV 110/1, 146/2, 169/5 und 207/1) stieß Werner Breig bis zu Problemen des musikalischen Werturteils und einer Theorie der Bearbeitung vor.

Reinmar Emans sprach über methodologische Voraussetzungen der Chronologieforschung. Kriterien zum späten Weimarer Stil Bachs stellte Jean-Claude Zehnder in Fortsetzung seiner Studien zum Bachschen Frühwerk vor. Gregory Butler unternahm einen in seiner Detailliertheit mutigen Datierungsvorstoß, indem er eine „earlier, binary phase“ des Bachschen Konzertschaffens (bis 1718/19) von einer „transitional, ternary phase“ (1719–1721) und einer „later, Da Capo phase“ (bis 1726/27) abgrenzte. In einer Intervention stellte Friedhelm Krummacher grundsätzliche Überlegungen zum kompositorischen Vorgehen Bachs und zur Datierungsfrage am Beispiel des Choralkantatenjahrgangs an. Daß selbst Sachverhalte der Quellenüberlieferung völlig diametral bewertet werden können, zeigten die Positionen von Joshua Rifkin und Konrad Küster: Während Rifkin die Überzeugung vertrat, „daß wir den Großteil dessen kennen“, was Bach auf dem Gebiet der instrumentalen Ensemblemusik komponiert hat, kam Küster zu dem Schluß, daß hier „möglicherweise die maßgeblichsten Verluste aus seinem Werk zu beklagen“ seien, die Werkgruppe sei „nur in kleinen Ausschnitten erhalten“.

Eine eigene Gruppe bildeten Beiträge, die sich um eine Erhellung des kompositionsgeschichtlichen Umfelds von Bachs Konzerten und Overtüren im Deutschland des 18. Jahrhunderts bemühten. Joanna Biermann entwarf eine Typologie von Johann Samuel Endlers Suitenkompositionen für Orchester. Christoph Großpietsch sprach über „Suite – Gattung – Zeit – Geschmack in Orchesterwerken Bachs und Christoph Graupners“. Ulrich Leisingers Beitrag zu einem anonymen Overtür-Konzert für Flöte aus Dresdner Beständen war nur in einer kurzen, von Hans-Joachim Schulze mündlich gegebenen Zusammenfassung zugänglich. Manfred Fechner verglich Johann Friedrich Faschs nach 1730 entstandene Overtüren-Suiten „auf neue Art“ (d. h. ohne fugierten Mittelteil) mit Bachs Beiträgen zur Orchestersuite. Die charakteristische Synthesehaltung deutscher Konzertkomponisten des frühen 18. Jahrhunderts und ihre Fundierung im eklektischen Imitationsbegriff wurde von Wolfgang Hirschmann thematisiert. Monika Willer sprach über die Cembalokonzerte von Carl Heinrich Graun und entwickelte als zentrale These, daß die wesentliche Leistung der Klavierkonzert-Komponisten in der „Separa-

tion der Kontrastebenen Klang, Motivik, Harmonik“ bestanden habe. Andreas Glöckner lieferte Informationen und Deutungen zur Vorgeschichte des „Bachischen“ Collegium musicum. Schließlich durfte man die Ausführungen des zweiten anwesenden großen alten Herrn der Bachforschung, Hans Eppstein, zu Konzert und Sonate in Bachs Schaffen mitverfolgen. Eppstein machte die auf den ersten Blick paradoxe Beobachtung, daß sich Bach in seinen Sonaten stärker an Vivaldische Strukturideen anschließt als in seinen Konzerten.

Die hohe Qualität der Beiträge wie die Intensität der Diskussionen, die heitere Atmosphäre wie die ausgezeichnete organisatorische Betreuung machten das Symposium zu einem eindringlichen Erlebnis, das man gerne wiederholt sehen möchte.

**Frankfurt/Main, 25.–27. April 1996:
Symposion „Telemann und Frankfurt am Main“
(im Rahmen der 1. Frankfurter Telemann-Tage)**

von Laurenz Lütteken, Münster

Es ist fast ein kleines Wunder, daß im gebeutelten Frankfurt, wo die Zeichen allenthalben auf Sturm stehen, die nach außen so wenig spektakulären 1. Frankfurter Telemann-Tage mit städtischer Unterstützung durchgeführt werden konnten, auch wenn Kulturdezernentin Linda Reisch der Eröffnung wegen erneuter Krisensitzungen fernbleiben mußte. Gerade in Frankfurt, wo Telemann immerhin neun Jahre als Musikdirektor gewirkt hat, hatte man sich dieser musikalischen Blütezeit bisher noch nicht umfassend erinnert. Im an Problemen nicht armen Œuvre Telemanns zeichnen sich überdies die Frankfurter Jahre durch besondere Unwägbarkeiten aus, so daß Anlaß genug bestand, sich des Themas „Telemann und Frankfurt“ in einem Symposium im Rahmen der Telemann-Tage anzunehmen.

Ausgerichtet wurde die vorzüglich organisierte Konferenz durch die 1992 gegründete Frankfurter Telemann-Gesellschaft und ihre Vorsitzende Ann Barbara Kersting (Frankfurt), für die wissenschaftliche Planung waren zudem Peter Cahn und Adolf Nowak (beide Frankfurt) verantwortlich. So begegneten sich im Zeichen des Komponisten Musikologen, Historiker und Theologen, um ein facettenreiches erstes Bild von Telemanns Frankfurter Zeit zu zeichnen. Programmatisch hatte sich Peter Cahn in seinem Eröffnungsvortrag mit Telemanns Frankfurter Kammermusiken beschäftigt, einer in vielerlei Hinsicht erstaunlich innovativen (und lange Zeit gering geschätzten) Werkgruppe. Claus Oefner (Eisenach) ging den Gründen nach, die den bereits erfolgreichen Komponisten bewogen haben mochten, vom Eisenacher Hof an den Main zu wechseln. Ergänzt wurden diese Ausführungen von Roman Fischer (Frankfurt), der nicht nur ein differenziertes und erhellendes Bild des patrizischen Lebens der freien Reichsstadt zu Beginn des 18. Jahrhunderts entworfen hat, sondern überdies ein fulminantes sozialhistorisches Dokument vorstellen konnte, mit dessen Hilfe Telemanns Motive für die Übersiedelung nach Frankfurt detailliert zu rekonstruieren sind. Karl Dienst (Darmstadt) hat das gottesdienstlich-liturgische Umfeld von Telemanns Wirkungsstätte näher beleuchtet, Pfarrer Werner Becher (Frankfurt), einer der Initiatoren der Telemann-Gesellschaft, zudem Telemanns vorgesetzte Behörde, das Prediger-Ministerium, und seinen Senior Johann Georg Pritius (1662–1732).

Gleich vier Beiträge waren dem Kantatenwerk gewidmet. Einen Überblick über die nahezu 800 in Frankfurt verwahrten Kantaten-Manuskripte gab Ann Barbara Kersting, während Wolf Hobohm (Magdeburg) an Hand erster Datierungssystematiken bemerkenswerte Schneisen in das Dickicht der Überlieferung schlagen konnte (mit dem Nebenergebnis, daß Telemanns genuine Frankfurter Kantaten-Produktion erstaunlich gering ist). Im Referat von Brit Reipsch (Magdeburg), das wegen Krankheit verlesen werden mußte, wurde ein Jahrgang (der „sicilianische“) portraitiert, und Ute Poetzsch (ebenfalls Magdeburg) konnte im Blick auf die „Communion Oden“ eine Sonderform näher erläutern. In der überraschenden kompositorischen Qua-

lität der vorgestellten Klangbeispiele wurde die Dringlichkeit einer eingehenden Erforschung deutlich genug.

Adolf Nowak hat in einer grundlegenden Lektüre-Studie gleichsam die ästhetischen Determinanten von Telemanns Frankfurter Autobiographie neu bestimmt und dem bekannten Text eine ganz neue Dimension erschlossen. Johann Friedrich von Uffenbachs originelle Replik auf Gottscheds Opernkritik und ihre Auswirkungen auf Telemanns Operschaffen standen im Mittelpunkt der Überlegungen von Laurenz Lütteken (Münster). Ebenfalls mit Uffenbach beschäftigte sich Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg), der den bemerkenswerten, durch Parodie entstandenen (und teilweise erhaltenen) „Kantatenjahrgängen“ des gebildeten Frankfurter Patriziers nachgegangen ist. Eines der zentralen Ereignisse von Telemanns Frankfurter Wirken, die Aufführung der *Brockes-Passion*, war Gegenstand der Ausführungen von Carsten Lange (Magdeburg), während Wolfgang Hirschmann (Fürth) umfangreiche neue Datierungen zum Frankfurter Konzertschaffen Telemanns vorstellen konnte. Zahlreiche Konzerte (darunter *Pimpinone* mit La Stagione) bildeten den Rahmen für das ertragreiche Symposium, dem baldige Fortsetzung zu wünschen ist.

Coburg, 24. Juni 1996:

Tagung „Schaffen und Rezeptionsgeschichte Felix Draesekes“

von Horst A. Scholz, Berlin

Felix Draeseke hat weniger mit seinen Kompositionen, denn mit einer essayistischen Streitschrift – dem gegen Richard Strauss im besonderen und die Moderne im allgemeinen gerichteten ‚Mahnruf‘ „Die Konfusion in der Musik“ (1906) – einen Platz im Gedächtnis der Nachwelt gefunden. Diesem Rezeptionsmißstand sucht die Internationale Draeseke-Gesellschaft seit nunmehr zehn Jahren mit Aufführungsprojekten, Editionen und reger Forschungstätigkeit abzuwehren. Im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten der Gesellschaft fand in Coburg, der Heimatstadt des Komponisten, die hier anzuzeigende Tagung statt.

Einen Schwerpunkt der Beiträge bildete die Untersuchung der Rolle, die dem Werk und der Person Draesekes im Dritten Reich zukam. So verstand sich etwa die erste Draeseke-Gesellschaft – 1931 gegründet und 1945 aufgelöst – zusehends als ‚nationalsozialistisches Kampforgan‘, wie Helmut Loos (Chemnitz), Vorsitzender der (neuen) Internationalen Draeseke-Gesellschaft, gewissermaßen im Zuge institutioneller Vergangenheitsbewältigung dokumentierte. Draeseke wurde damals durch tendenziöse Interpretationen als ein ‚Vorkämpfer der Bewegung‘ reklamiert und dabei unter anderem, ohne daß dies hinreichend begründet erscheint, zum Antisemiten stilisiert. Insbesondere mit Erich Roeders Draeseke-Biographie (1932–1937), deren kaum verzichtbarer Quellenreichtum durch derartige Manipulationen korrumpiert ist, wirft diese Tradition immer noch manchen Schatten auf die heutige Forschung. Daß die nationalistischen und späterhin kulturpessimistischen Positionen Draesekes, wie sie vor allem die „Konfusion in der Musik“ vereint, eine Funktionalisierung im Sinne der Nationalsozialisten nicht ausschlossen, aber auch nicht unbedingt nahelegten, verfolgte Friedbert Streller (Dresden) anhand von Libretti, Texten und Äußerungen des Komponisten.

Der empirische Erfolg der ‚braunen‘ Draeseke-Propaganda blieb indes überraschend gering: Rainer Cadenbach (Berlin) machte anhand der Auswertung zeitgenössischer Periodika auf den bemerkenswerten Umstand aufmerksam, daß der Komponist auch im nationalsozialistischen Musikleben ein seltener Gast blieb. Wie hat man zu bewerten, daß es selbst (oder gerade?) einer staatlich gelenkten und ideologisch flankierten Programmgestaltung kaum möglich schien, Draesekes Kompositionen zu dauerhafter öffentlicher Präsenz zu verhelfen? Eine heikle Frage, die sich gegen eine eindeutige Beantwortung sträubt.

Das wechselvolle Verhältnis zwischen Draeseke und dem Allgemeinen Deutschen Musikverein analysierte James A. Deaville (Hamilton, Ontario), der unter anderem aus dem Jahr 1894 –

der Zeit, als der Komponist die zur ADMV-Aufführung eingereichten Werke beurteilte – ein bislang unbekanntes, scharfsichtiges und – aller geäußerten Kritik zum Trotz – wohlwollendes Gutachten über Gustav Mahlers *1. Symphonie* vorlegte. Anhand der großdimensionierten *Germania*-Kantate (1859/76) untersuchte Michael Heinemann (Berlin) die anfänglich an Franz Liszt orientierte Kompositionstechnik Draesekes sowie das Ineinander von nationalistischen Inhalten und der umfassenderen, eher mythologischen Idee einer ‚Weltgeschichte in Tönen‘. Eine von Peggy König (Aue) vorgestellte Auswahl von Briefen Draesekes an Hans von Bronsart, den befreundeten Komponisten und zeitweiligen ADMV-Präsidenten, zeigte den einstigen ‚Zukunftsmusiker‘ am Beginn einer mit den Namen Strauss und Reger umschriebenen Zukunft, die er als den unweigerlichen Untergang der Musik diagnostizierte.

Eigenartig mutet es da an, daß Draeseke 1912, ein Jahr vor seinem Tod, eine *Symphonia comica* schrieb. Diesem scheinbaren Paradoxon ging Albrecht Riethmüller (Berlin) nach, wobei er Draesekes ästhetisches Konzept in den Kontext autonom-musikalischen Humors im Sinne Haydns, programmmusikalischer Tonmalerei (der 2. Satz trägt Titel und Anzeichen eines ‚Fliegenkriegs‘) und der unvermittelten Heiterkeit anderer später Werke, etwa Verdis *Falstaff*, stellte (rund 70 Jahre nach ihrer letzten Aufführung erklang die Symphonie am Tagungsabend im Landestheater Coburg). Einer bislang nicht aufgeführten Oper Draesekes, dem weihevollschicksalhaften *Bertran de Born* (1892–1894), galt ein Plädoyer Alan Kruecks (Brownsville, Pennsylvania), wenngleich er dem Werk wenig Bühnenchancen einräumte und die Aufmerksamkeit deshalb vor allem auf die Ouvertüre sowie die thematisch verwandte *Scene* für Violine und Klavier op. 69 (1899) lenkte.

Ob die Werke Draesekes resistent gegen ihre eigene Renaissance sein sollten, wird die Zukunft zeigen. Die Internationale Draeseke-Gesellschaft jedenfalls hat ihnen mit ihrer engagierten, kritischen Tätigkeit einen Weg geebnet.