

selbst hätte stellen wollen<sup>33</sup>. Auch seine vehement artikulierte Empörung, wieder beim sonntäglichen Gottesdienst die musikalische Leitung zu übernehmen, zudem im Wechsel mit einem italienischen Kollegen, ist ein beredtes Zeugnis von der Krise, in die er die „deutsche“ Musik gleiten sah: Mit der Preisgabe deren Primats stand jedoch auch seine eigene, bislang unangefochtene Spitzenstellung zur Disposition, zugleich ein Teil seines Lebenswerkes<sup>34</sup>. In diesem Kontext erscheint es dann kaum zufällig, daß Schütz die *Geistliche Chormusik* dem Rat der Stadt Leipzig sowie dem Thomanerchor widmete, konnte er doch annehmen, daß man dort stärker als am Dresdner Hof sein Anliegen einer eigenständigen deutschen Kirchenmusik teilen würde. Vermutlich mit derselben Intention ließ auch Hammerschmidt, dessen Werke bis dahin stets in Freiberg und Dresden verlegt worden waren, seine *Chor Music* in Leipzig publizieren.

So stellen Schütz' *Geistliche Chormusik* mit ihrer Vorrede und im Anschluß daran Hammerschmidts *Chor Music* samt den Begleitschriften den Versuch dar, Möglichkeiten der Vertonung deutscher liturgischer Texte zu definieren. Der Rekurs auf die tradierten satztechnischen Grundlagen wurde einerseits notwendig, um auch für die protestantische Kirchenmusik ein Maß von Qualität zu garantieren, das für die katholischen Komponisten die Orientierung an Werken Palestrinas verbürgte. Andererseits hätte der Verzicht auf die gesicherte Basis eines überkommenen Regelwerks und eine simple Adaption neuerer italienischer Techniken einer eigenständigen deutschsprachigen Kirchenmusik gänzlich jene Daseinsberechtigung entzogen, die Schütz mit seinen Kompositionen ebenso wie mit Zuschriften zu Werken gleichgesinnter Kollegen zu wahren suchte.

<sup>33</sup> Brief Schütz' an Christian Reichbrodt vom 19. August 1651, in: Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 227

<sup>34</sup> Brief Schütz' an Jacob Weller vom 21. August 1653, in: Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 239.

## Köthen oder Leipzig? Zur Datierung der nur in Leipziger Quellen erhaltenen Orchesterwerke Johann Sebastian Bachs<sup>1</sup>

von Martin Geck, Witten

Generationenlang ist die Forschung davon ausgegangen, daß Bach seine bedeutenden Orchesterwerke im wesentlichen in derjenigen Schaffensperiode komponiert habe, die ihm von Berufs wegen unmittelbaren Anlaß dazu bot: in der Köthener Kapellmeisterzeit. Auf solchem common sense hat noch Heinrich Bessler gegründet, als er im Jahre 1955 eine detaillierte Binnen-Chronologie des Köthener Instrumentalschaffens vorlegte<sup>2</sup>. Dies geschah überwiegend ohne Berücksichtigung des Quellenbefundes,

<sup>1</sup> Dieser Beitrag steht im Zusammenhang mit einer Einführung in Bachs Orchesterwerke, die ich für ein demnächst erscheinendes, u.a. von Yoshitake Kobayashi herausgegebenes japanisches Bach-Lexikon geschrieben habe. — Alfred Dürr danke ich für freundlichen Gedankenaustausch.

<sup>2</sup> Zur *Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 115ff.

d.h. vor allem auf stilkritischem Wege und unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß der Zeitrahmen ‚Köthen‘ prinzipiell nicht zur Disposition stünde, lediglich im Blick auf die Endfassung der *Orchesterouvertüre in D-dur* BWV 1069 nach Leipzig hin offen sei.

In der Folgezeit hat sich diese geschlossene Vorstellung vom Köthener Kapellmeister als Komponisten seiner Orchesterwerke als nicht haltbar erwiesen, und zwar zunächst hinsichtlich der Entstehung der *Brandenburgischen Konzerte*. Ulrich Siegele hat 1957 angedeutet, daß eine frühe Fassung des 3. *Brandenburgischen Konzerts* möglicherweise vor 1714, jedenfalls in Weimar entstanden sein könnte<sup>3</sup>. Johannes Krey hat 1961 eine Frühfassung des 1. *Brandenburgischen Konzerts* in das Jahr 1716 verlegt<sup>4</sup>. Der Autor selbst hat 1970 die *Brandenburgischen Konzerte* nach „Altersschichten“ untersucht und in diesem Zusammenhang Frühfassungen des ersten, dritten und sechsten Konzerts hypothetisch in die Zeit um 1713 verlegt — also vor Bachs ausdrückliche Beschäftigung mit Vivaldi<sup>5</sup>.

Später wurde der Köthener Rahmen auch nach Leipzig hin gesprengt. 1975 ist von Rudolf Eller nachdrücklich dargelegt worden, daß man die kompositorische Tätigkeit des Leipziger Bach nicht an der Elle seiner Kantoratspflichten messen dürfe, vielmehr ernsthaft den Spuren nachgehen müsse, die auf Bachs Aktivitäten außerhalb seiner Dienstverpflichtungen hinweisen<sup>6</sup>. Christoph Wolff hat 1978 seiner Einschätzung Ausdruck gegeben, daß sich „der scheinbare Kontrast Köthener Kapellmeister / Leipziger Kantor“ zunehmend „verflüchtigt“<sup>7</sup>. In der Folgezeit hat man sich zunehmend der Tatsache ‚entsonnen‘, daß außer den *Brandenburgischen Konzerten* keines der bedeutenden Orchesterwerke Bachs in Quellen Köthener Herkunft vorliegt, die Werküberlieferung vielmehr erst in Leipzig einsetzt. Vor allem durch Hans-Joachim Schulze ist dieser Sachverhalt quellenkritisch aufgearbeitet und 1981 zusammenfassend gewürdigt worden<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhäusen-Stuttgart 1975, S. 153. — Der Hinweis wurde aufgegriffen von Arthur Mendel in: *NBA* I, Bd. 14, *Kritischer Bericht*, Kassel 1963, S. 106f.

<sup>4</sup> Johannes Krey, *Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*, in: *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, Leipzig 1961, S. 337ff.

<sup>5</sup> Martin Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Mf* 23 (1970), S. 139ff. — Meine Datierungen, die ich nicht in allen Details der Begründung, wohl aber im Sinne einer Gesamthypothese über die spezifischen Potenzen Bachs vor 1714 aufrecht erhalte, sind, wenn ich richtig sehe, überwiegend mit distanzierter Zustimmung aufgegriffen worden. Stärkster Kritiker war Rudolf Eller, welcher meint, um 1713 habe Bach noch nicht die notwendige Kompetenz gehabt, um Werke auf dem Niveau der älteren der *Brandenburgischen Konzerte* zu schreiben. Vgl. *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Peter Ahnsehl u. a., Leipzig 1981; darin: Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte — Fragen der Überlieferung und Chronologie* (dort u. a. S. 16 und Diskussionsbeitrag S. 21, sowie Diskussionsbeitrag Eller S. 19). — Gegen eine allzu frühe Datierung speziell des 3. *Brandenburgischen Konzerts* wandte sich mit Entschiedenheit auch Werner Breig, *Zur Chronologie von J. S. Bachs Konzertschaffen*, in: *AfMw* 40 (1983), S. 97ff. — Was das von mir angeführte philologische Indiz der altertümlichen Akzidentenschreibung angeht, so ist dieses zeitweilig mit einem Fragezeichen versehen, neuerdings aber durch Y Kobayashi wieder bestätigt worden: Yoshitake Kobayashi, *Some methodological reflections on the dating of Johann Sebastian Bach's early works*, in: *Tradition and its future in music*, Report of SIMS 1990 Osaka, hrsg. von Y Tokumaru u. a., Osaka 1991, S. 110.

<sup>6</sup> Rudolf Eller, *Gedanken über Bachs Leipziger Schaffensjahre*, in: *Festschrift Werner Neumann (= Bach-Studien 5)*, hrsg. von Rudolf Eller und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1975, S. 7ff.

<sup>7</sup> Christoph Wolff, *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Leipzig 1981, S. 26.

<sup>8</sup> Vgl. den in Anm. 5 genannten Aufsatz Schulzes.

Mit Entschiedenheit hat neuerdings vor allem Christoph Wolff auf die Karte ‚Leipzig‘ gesetzt. Die Quintessenz seines 1985 für *Early Music* geschriebenen Beitrags über Bachs Leipziger Kammermusik lautet zwar nicht *expressis verbis*, jedoch tendenziell: Was von der Quelle her nicht direkt in die Köthener Zeit weist, ist vorrangig Bachs Tätigkeit für das Collegium musicum, d. h. den Jahren zwischen 1729 und 1741, zuzuordnen — es sei auf quellen- oder stilkritischem Wege<sup>9</sup>. Dieselbe Spur verfolgt Wolff in der gerade erschienenen deutschen Neubearbeitung der *Bach-Artikel* aus *The New Grove*<sup>10</sup>, deren Erscheinen der eigentliche Anlaß zu meinem Beitrag ist: Wolffs neueste Chronologie der nur in Leipziger Quellen überlieferten Orchesterwerke wirft so viele Fragen auf, daß mir eine Stellungnahme notwendig erscheint. Da ich eine Debatte über Grundsatzfragen anregen, nicht aber über Details streiten möchte, konzentriere ich mich bei der Skizzierung einer Gegenposition auf sechs exponierte Orchesterwerke, anhand derer sich der Sachverhalt auch Nichtspezialisten gut verdeutlichen läßt.

Für diesen Sektor diskutiere ich am folgenden die Datierungen, die Wolff in seinem dem Bach-Artikel von 1993 beigegebenen *Werkverzeichnis* (S. 251 u. S. 253) bzw. im Haupttext (S. 181) vorschlägt, Werk für Werk:

- *Violinkonzert a-moll* BWV 1041: um 1730
- *Violinkonzert E-dur* BWV 1042: vor 1730
- *Ouvertüre C-dur* BWV 1066: vor 1725 (im Haupttext: um 1725)
- *Ouvertüre h-moll* BWV 1067: 1738/39 (im Haupttext: um 1739)
- *Ouvertüre D-dur* BWV 1068: um 1731 (im Haupttext: um 1730)
- *Ouvertüre D-dur* BWV 1069: 1729—41 (Im Haupttext: nach 1730)

### *Violinkonzert a-moll BWV 1041*

Bereits dieses erste Beispiel zeigt eine Symptomatik, die für den gesamten hier zur Diskussion stehenden Quellenbefund charakteristisch ist. Der originale Stimmensatz (St 145), von Bach und seinem Schreiberkreis stammend, läßt sich zwar eindeutig „um 1730“ datieren und insofern mit Bachs Tätigkeit für das Collegium musicum gut in Verbindung bringen. Indessen zeigt die von einem Anonymus angefertigte Stimme der 2. Violine typische, von Bach dann korrigierte Kopierfehler, die darauf hinweisen, daß zumindest Teile der Vorlage in *g-moll* standen<sup>11</sup>. Somit kann lediglich die *b e - k a n n t e* Fassung auf etwa 1730 datiert werden. Was davor liegt, wissen wir bisher nicht.

<sup>9</sup> Christoph Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 165ff.

<sup>10</sup> Chr. Wolff, E. Eugene Helm, Ernst Warburton u. a., *Die Bach-Familie*. Aus dem Englischen von Christoph Wolff und Bettina Obrecht (= *The New Grove. Die großen Komponisten*), Stuttgart und Weimar 1993.

<sup>11</sup> *NBA VII*, Bd. 3, *Kritischer Bericht* von Dietrich Kilian, abgeschlossen von Georg von Dadelsen, Kassel 1989, S. 17.

### Violinkonzert E-dur BWV 1042

Partitur (P 252) und Stimmen (St 146), welche die maßgebliche Quelle darstellen, sind von dem augenscheinlich für Carl Philipp Emanuel Bach arbeitenden Kopisten Hering durch den in den Stimmen befindlichen Eintrag „1760“ genau datiert. Angesichts dieser Quellenlage besteht kein Anlaß, für die Entstehung des Werks das Datum „vor 1730“ anzugeben. Dieses Datum muß Wolff auf rein stilkritischem Wege gewonnen haben: Das *E-dur-Konzert* wirkt weniger reif als das in *a-moll* und kann deshalb kaum später als dieses entstanden sein. Da Wolff jedoch beide Konzerte als „im Zusammenhang mit Bachs Collegium musicum stehend“ (S. 181) qualifizieren will, kommt er zu dieser schwer nachvollziehbaren Datierung. Noch 1985 hatte er in *Early Music* das *E-dur-Konzert* als das ältere bezeichnet und (S. 170) immerhin die Möglichkeit eingeräumt, daß es — gemeinsam mit anderen Werken, die nur in posthumen Handschriften aus dem Umkreis Bachs erhalten sind — „at Cöthen or earlier“ komponiert worden sein könnte. Nach meiner Auffassung sagt die Quellenlage nichts über Entstehung und Verwendung des Konzerts aus; eine Leipziger Entstehungszeit liegt nicht einmal nahe.

Innerhalb einer Reihe von sieben Transkriptionen bereits vorliegender Konzerte, zu der u. a. das 4. *Brandenburgische Konzert* gehört, hat Bach die beiden *Violinkonzerte* in *E-Dur* und *a-moll* um 1740 zu Klavierkonzerten (BWV 1054 und 1058) umgearbeitet — möglicherweise um sie innerhalb seines Collegium musicum selbst aufzuführen. Wären die originalen Fassungen für Solovioline, wie es Wolff annimmt bzw. nahelegt, erst um 1730 entstanden, so läge nicht mehr als ein Jahrzehnt zwischen Komposition und Bearbeitung. Bevor man eine solche kurze Zeitspanne als plausibel akzeptierte, wüßte man gern den Grund dafür, daß Bach in diesen beiden Fällen nicht *ältere*, also etwa aus dem Weimarer oder Köthener Fundus stammende Konzerte für die speziellen Zwecke des Collegium musicum neu bearbeitet hätte, sondern neuere, die dann ja bereits im Original für dieses Collegium entstanden sein müßten. Werner Breig stellte sich in einer 1979 erschienenen Arbeit über Bachs Beitrag zur Entstehung des Klavierkonzerts immerhin die Frage, ob die Komposition von Konzerten für Melodieinstrumente eine „Aufgabenstellung“ darstelle, „der Bach in der Zeit seiner Collegium-musicum-Praxis [tendenziell] ferngerückt“ sei<sup>12</sup>.

### Ouvertüre C-dur BWV 1066

Nach Meinung Wolffs, „entstand [sie] als früheste bereits um 1725“. Die Originalstimmen (St 152) verweisen in der Tat eindeutig in diese Zeit, doch das besagt nichts über die Entstehung des Werks, zumal Bach 1725 noch kein Collegium musicum leitete, vielmehr vor allem mit der Komposition von Kantaten, Motetten und Passionen be-

<sup>12</sup> Werner Breig, *Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts*, in: *AfMw* 36 (1979), S. 44. Auf die vor allem von Breig und Wilfried Fischer erforschte Geschichte der nur als Klavierkonzerte erhaltenen, ursprünglich für ein oder mehrere Melodieinstrumente komponierten Konzerte gehe ich hier nicht ein.

schäftigt war. Unter stilkritischem Aspekt paßt das Werk, sofern man überhaupt eine Datierung wagen will, kaum schlechter im Sinne Besslers und Grüss' in „die frühe Köthener Zeit“<sup>13</sup> als in die Leipziger.

### *Ouvertüre h-moll BWV 1067*

Die Originalstimmen (St 154) lassen sich zuverlässig in die Jahre 1738/39 datieren. Damit ist für Wolff auch das Entstehungsdatum gegeben: Er bezeichnet die *Ouvertüre* wegen ihrer „hybriden Mischung von Concertoelementen und Suitenform sowie der extrem virtuosen Verwendung der Traversflöte“ als das „wohl späteste Orchesterwerk Bachs überhaupt“ (S. 181). Nach meiner Auffassung wissen wir bisher von Bachs Leben und Schaffen nicht genug, um Wolffs Datierung einfach übernehmen zu können. Auch erscheint mir die Mischung von Konzert und Suite in der Zeit nicht singulär zu sein: Horst Büttner hat diesem Thema seine — in den Ergebnissen veraltete, doch von der Problemstellung her interessante — Dissertation über *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* gewidmet<sup>14</sup>. Indessen schafft Wolffs Charakterisierung der *h-moll-Ouvertüre* immerhin eine Basis, um über eine späte Entstehungszeit des Werks zu diskutieren. Das aber erscheint auch aus grundsätzlichen Überlegungen notwendig: Die Orchestersuite mit ihrem bunten Divertissement — ich spreche von ihr, nicht von der Klaviersuite — ist ihrer Herkunft nach eine Repräsentations- und Gebrauchsgattung, die es besonders schwer macht, Prinzipien autonomen Komponierens im Sinne stringenter motivisch-thematischer Arbeit zu verfolgen, wie sie Bach im Laufe seines Schaffens immer wichtiger werden. Verallgemeinert man Werner Breigs Einschätzung, „daß Bach [in puncto Konzertschaffen] eine einmal gefundene Lösung nicht wieder aufgegeben hat“<sup>15</sup>, auch nur gelinde, so muß man fragen, was Bach zu einer Zeit, in welcher er zu seinem Spätwerk ansetzt, an dieser Gattung noch gereizt haben könnte. Vielleicht war es die genannte kompositorische Idee — doch hätte er sie nicht bereits in Köthen oder in der frühen Leipziger Zeit verwirklichen können?

Wenn man eine Entstehungszeit „um 1739“ in Erwägung zieht, was ich in diesem speziellen Fall für nicht abwegig halte, sollte man auf den biographischen Kontext eingehen, der in meinen Augen für eine späte Entstehung — zumindest der vorliegenden Fassung — sprechen könnte. Wie einige der Sonaten der Reihe BWV 1030 bis 1039 belegen<sup>16</sup>, hat sich Bach um diese Zeit intensiv mit Werken für Flöte beschäftigt. Peter Schleuning bringt dies, sicher nicht ohne Berechtigung, mit Carl Philipp Emanuel Bachs Berufung an den Hof des Kronprinzen und späteren preußischen Königs Friedrich II. im Jahre 1738 in Zusammenhang<sup>17</sup>. Er weist ferner darauf hin, daß auch

<sup>13</sup> NBA VII, Bd. 1, *Kritischer Bericht* von Heinrich Bessler unter Mitarbeit von Hans Grüss, Kassel 1967, S. 13.

<sup>14</sup> Horst Büttner, *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (= Veröffentlichungen der Niedersächsischen Musikgesellschaft 1), Wolfenbüttel 1935.

<sup>15</sup> Diskussionsbeitrag in: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, S. 19.

<sup>16</sup> Ich nenne diese Sonaten hier pauschal, weil ich sonst die Überlieferung jeder einzelnen Sonate diskutieren müßte.

<sup>17</sup> Peter Schleuning, *Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge«. Ideologien — Entstehung — Analyse*, München und Kassel 1993, S. 85ff.

Vater Johann Sebastian augenscheinlich an Kontakten zu dem neuen Stern am Fürstehimmel Europas gelegen war. Daß sich speziell die *h-moll-Ouvertüre* am Potsdamer Hof vortrefflich ausgemacht hätte, versteht sich von selbst.

#### *Ouvertüre D-dur BWV 1068*

Die Originalstimmen (St 153) verweisen deutlich in die Zeit um 1730. Ob es sich um eine Wiederaufnahme oder Neukomposition für das Collegium musicum gehandelt hat, ist besser zu beurteilen, wenn *BWV 1069* in die Diskussion einbezogen wird. Wie auch im Fall von *BWV 1069* wäre übrigens einmal grundsätzlich zu klären, in welchem Umfang Bach in seinem Collegium musicum im Zimmermannschen Kaffeehaus überhaupt Trompeten und Pauken eingesetzt hat.

#### *Ouvertüre D-dur BWV 1069*

Die wichtigste Quelle ist ein Stimmensatz (St 160), der erst nach Bachs Tod — um 1755 — von Christian Friedrich Penzel nach Beständen der Thomasschule angefertigt wurde. Wolffs Datierung der Komposition auf „1729—41“ ist — ebenso wie die im Haupttext vorgeschlagene: „nach 1730“ — quellenkritisch ohne jede Stütze, angesichts der Differenziertheit seiner diesbezüglichen Angaben auch nicht als Druckfehler, vielmehr nur damit zu erklären, daß er das Werk *unbedingt* mit Bachs Tätigkeit für das Collegium musicum in Verbindung bringen will, die er in diesen Zeitraum verlegt. Doch immer da, wo wir Zusammenhänge allzu engagiert konstruieren wollen, unterlaufen uns leicht gedankliche Fehlschaltungen — wie Wolff in diesem Fall: Er selbst nennt (S. 181) den Kopfsatz der *Ouvertüre* als Beispiel für „die Übertragungen von reinen Instrumentalwerken in den Vokalbereich“ und verweist ausdrücklich darauf, daß dieser Satz in die *Kantate* BWV 110, „Unser Mund sei voll Lachens“, eingegangen ist; diese *Kantate* datiert er, wie es dem — wohl endgültigen — Forschungsstand entspricht, auf den 25. Dezember 1725. Angesichts dieses Sachverhalts ist es jedoch unmöglich, die Entstehung der *Ouvertüre* später als 1725 anzusetzen.

Demgemäß hatte Wolff in *Early Music* das Entstehungsdatum noch mit „c1725, 1729—41“ angegeben. Doch selbst die erstere Datierung ist nicht aussagekräftig. Besseler und Grüss veranlaßt der Quellenbefund zu der — in meinen Augen nicht unberechtigten — Annahme, es müsse eine Frühfassung des Werks ohne Trompeten und Pauken existiert haben<sup>18</sup>.

An dieser Stelle sei auf eine *allgemeine* Erfahrung im Umgang mit der Musik Bachs hingewiesen, welche besagt, daß fast jedes seiner Werke eine lange Geschichte hat, von der wir nur Ausschnitte kennen. Ob bestimmte Ausschnitte den Anfang

<sup>18</sup> Wie Anm. 13, S. 90.

darstellen, ist bis zum Erweis des Gegenteils jeweils tunlichst zu bezweifeln<sup>19</sup>. Alle in auf den Quellenbefund läßt sich eine Datierung ohnehin niemals stützen; anderenfalls müßten wir — um ein beliebiges Beispiel zu nennen — die Entstehung der *Kantate* BWV 4, „Christ lag in Todesbanden“, nicht in Bachs Frühzeit, sondern nach Leipzig verlegen<sup>20</sup>. Solch einseitige Zugangsweisen überwunden zu haben, ist ein Fortschritt der neueren Bachforschung, welcher nicht aufgegeben werden darf.

\*

Ich ziehe ein Fazit: Vorerst sticht die Karte ‚Collegium musicum‘ nicht mehr als die Karte ‚Köthen‘. Ehe wir nichts genaueres über die Leipziger Aktivitäten Bachs wissen, ist es nicht sinnvoll, dem Köthener Bach die meiste Orchestermusik ‚wegzunehmen‘, um sie stattdessen pauschal dem Bach des Leipziger Collegium musicum ‚zuzuweisen‘. Die Solokonzerte passen sehr wohl in den Umkreis der *Brandenburgischen Konzerte*, die Overtüren vortrefflich in ein höfisches Umfeld.

Ohne mich den Anregungen Wolffs verschließen zu wollen, kann ich die Konturen eines Leipziger Bach, der in größerem Maß Overtüren und Konzerte neu komponiert hätte, noch nicht erkennen; statt dessen sehe ich drei charakteristische Tendenzen. Zum einen setzt Bach in seiner frühen Leipziger Zeit alles daran, Overtüren- und Konzertsätze in seine Kirchenkantaten zu integrieren. Der Vorgang als solcher ist bekannt; jedoch hat man vielleicht noch nicht genügend gewürdigt, was er für Bachs Schaffenssystematik bedeutet und vor welchem soziologischen Hintergrund er zu verstehen ist. Zum anderen bleibt Bach über Köthen hinaus der Sonate für ein oder mehrere Melodieinstrumente und (obligates) Cembalo treu; ich bin in meinem Beitrag auf diesen von der Überlieferung her überaus komplizierten Sachverhalt nicht eingegangen, weil ich mir seine philologische Durchdringung auf engem Raum nicht zutraue<sup>21</sup>. Zum dritten zeigt sich beim Umgang mit der Konzert- und selbst Overtürenform eine Konzentration auf Tasteninstrumente: Das beweisen nicht nur die vermutlich für das Collegium musicum angefertigten Bearbeitungen älterer Solokonzerte, sondern auch die konzertanten Orgelpartien in den Kantaten des 3. Jahrgangs sowie die einzelnen Teile der *Clavier-Übung* mit ihren Konzerten, Overtüren und Suitensätzen für Klavier oder — im Falle des *Präludiums* BWV 552 — für Orgel allein.

Diesen drei Tendenzen wohnt etwas Gemeinsames inne: die Transformation des am Weimarer und Köthener Hof entwickelten Konzert- und Suitengedankens in Bereiche traditionell bürgerlicher Musikpflege einerseits und in einen zunehmend autonomen, gattungsübergreifenden Stilwillen andererseits. Ob dazu Neukom-

<sup>19</sup> In diesem Sinne spricht übrigens auch Wolff (S. 181) von „verlorenen Kompositionen, die vermutlich der Köthener Zeit angehören“, nämlich „Leipziger Werken, die deutliche Bearbeitungsspuren zeigen“, zum Beispiel *BWV 1052, 1053, 1060* und *1064*. Auf die hier behandelten „Original“-Werke will er entsprechende Vermutungen jedoch augenscheinlich nicht ausdehnen.

<sup>20</sup> Übrigens ist es höchst sinnvoll, daß Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff diesem Werk in ihrem *Bach Compendium, Vokalwerke* 1, Leipzig 1985, S. 237ff., eine a- und eine b-Nummer gegeben haben: Das erinnert uns — pars pro toto — immer daran, daß wir keineswegs wissen, wie stark Bach in Leipzig an der Frühfassung geändert hat und ob wir diese in der erhaltenen b-Fassung noch leidlich authentisch vorfinden.

<sup>21</sup> Dankbar genannt seien diesbezügliche Arbeiten zu Bachs Köthener / Leipziger Kammermusik u. a. von Ulrich Siegele, Hans-Joachim Schulze, Hans Eppstein und Robert L. Marshall.

positionen von Konzerten und vor allem Overtüren passen, sei dahingestellt, muß jedenfalls von Fall zu Fall im einzelnen untersucht werden — und dies innerhalb des Gesamtzusammenhanges von Überlieferung, Verwendungsmöglichkeit und stilistischer Besonderheit sowie im Kontext des sich wandelnden Selbstverständnisses Bachs als Komponisten.

## Annäherung und Widerspruch. Grieg-Rezeption im Schaffen Karg-Elerts

von Thomas Schinköth, Leipzig

### *Vorbemerkung*

Das 1843 gegründete Leipziger Konservatorium erlangte im 19. Jahrhundert internationale Bedeutung. Schon kurze Zeit nach seiner Eröffnung galt es für künftige Musiker vieler Länder als Anziehungspunkt. Unter den ausländischen Studenten bildeten die Norweger bis 1883 mit 113 Immatrikulierten eine gewichtige Gruppe<sup>1</sup>. Im Zusammenhang mit Grieg ist in der musikhistorischen Literatur auf Bedeutung und Folgen der „Leipziger Schule“, deren Klassen sich alsbald zu Zentren sorgfältig behüteter Traditionen festigten, für die norwegische Kunstentwicklung hingewiesen worden<sup>2</sup>. Dagegen scheint nahezu unbeachtet, daß zum Teil intensive und fruchtbare Impulse im ersten Drittel unseres Jahrhunderts in umgekehrter Richtung wirkten, also von Skandinavien auf Leipzig, von Edvard Grieg, Johan Svendsen und Christian Sinding — mit unterschiedlichem Gewicht — auf Walter Niemann (1876—1951), Sigfrid Karg-Elert (1877—1933) und, bedingt, Wilhelm Weismann (1900—1980). Neben einer allgemeinen Empfänglichkeit der Leipziger für die skandinavische Ausdruckskunst sind deutliche Unterschiede hinsichtlich Tendenz und Wirkung der Rezeption zu bemerken. Während Niemann als Komponist nordische Bezüge vor allem durch Satzüberschriften, Titel und programmatische Vorwürfe suggerierte und dabei über vage Äußerlichkeiten kaum hinausgelangte (wesentlich dagegen sind Niemanns historische Erörterungen), waren für Karg-Elerts kompositorische Entwicklung norwegische Handschriften, namentlich Werkkriterien Griegs, neben einer Fülle anderer Einflüsse, von stilprägender Relevanz.

Karg-Elert besaß, in jungen Jahren mehr spontan und widersprüchlich als im letzten Lebensjahrzehnt, die Neigung, Ausdrucksmittel verschiedener Komponisten anzunehmen. Absicht der Näherung war es, mittels analytischer Brille über ‚Vorbilder‘

<sup>1</sup> 1883 wurde in Oslo durch Ludvig Mathias Lindeman und dessen Sohn Peter Lindeman das erste Konservatorium eingerichtet. Damit nahm der Zustrom norwegischer Studenten in Leipzig ab.

<sup>2</sup> Vgl. Joachim Reisaus, *Grieg und das Leipziger Konservatorium. Untersuchungen zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten Edvard Grieg unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre*, Diss. Leipzig 1988.