

Die **Lichtenberg-Medaille 2013** wurde JOSHUA RIFKIN, Cambridge/USA, verliehen. Damit erkennt die Akademie der Wissenschaften seine hervorragenden Verdienste um die Erforschung vor allem der Musikgeschichte des späten 15. und 16. Jahrhunderts sowie derjenigen Johann Sebastians Bachs an.

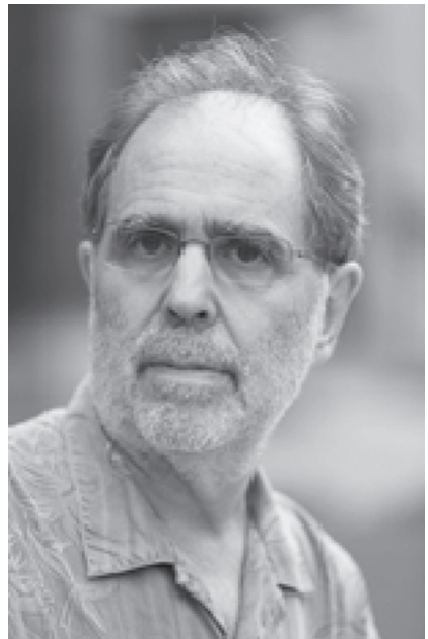
Joshua Rifkin

Bachs Chor – Zwischen persönlicher und paradigmatischer Geschichte¹

(Festvortrag in der öffentlichen Sondersitzung am 24. Mai 2013)

Thomas Mann schreibt im ersten Satz des *Zauberbergs*, er erzähle die Geschichte Hans Castorps „nicht um seinetwillen [...], sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint“, fügt aber gleich hinzu, „wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es *seine* Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert“. Ich will mich keineswegs mit Hans Castorp messen, geschweige denn mit Thomas Mann; doch scheinen mir diese Worte auch auf die Geschichte zu passen, die ich Ihnen heute erzähle: Sie hat zwar eine ganz persönliche Dimension; ich halte sie aber für erzählenswert, weil sie über mich hinaus auf Fragen hinweist, die wohl unsere Aufmerksamkeit verdienen. Und somit fangen wir an.

Gegen Ende der 1970er-Jahre gelang mir im Laufe von Forschungen zu Johann Sebastian Bach eine Feststellung, die weitreichende Folgen haben sollte. Die Folgen lagen in der Natur der Feststellung begründet; denn diese betraf nicht allein rein wissen-



Joshua Rifkin, Musiker und Musikforscher, Träger der Lichtenberg-Medaille 2013 (Foto: Jan Kobel)

¹ Die Wahl des Vortragsthemas geht auf einen Vorschlag von Martin Staehelin zurück, dem ich auch die Anregung verdanke, dabei die eigenen Erfahrungen nicht auszuschließen. Den am 24.05.2013 vorgetragenen Text habe ich nur geringfügig überarbeitet; Anmerkungen beschränken sich auf die notwendigen Quellenangaben und Literaturhinweise.

2

SOPRANO:
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, helft mir klagen, kommt, ihr

CORSO I.
ALTO:
Kommt, kommt, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen

TENOR:
Kommt, kommt, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen

BASS:
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, kommt

Töchter, helft mir klagen, helft mir klagen, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, helft mir klagen, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen

gen, helft mir klagen, gen, kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, helft mir klagen

ihre Töchter, helft mir klagen, gen, kommt, ihre Töchter, helft mir klagen

gen, helft mir klagen

gen, helft mir klagen

klagen, gen, kommt, ihre Töchter, helft mir klagen, klagen, gen, helft mir klagen

gen, helft mir klagen

V. A. 11.

Abb. 1. Johann Sebastian Bach, Matthäuspassion BWV 244, Klavierauszug, S. 2

schaftliche Fragen, sondern auch die Aufführung – und damit die erlebte Identität – von Bachs Vokalwerken: seinen Kantaten, Passionen, sogar der h-Moll-Messe. Welche Bedeutung diese Musik für Generationen von Menschen gehabt hat, brauche ich kaum zu sagen: In Kirche und Konzertsaal, ob gehört oder mitgesungen, stellt sie für viele einen unabdingbaren Bestandteil ihrer Existenz dar. Das wusste ich natürlich, als ich begann, meine Forschungserträge unter den Kollegen zu verbreiten. Noch konnte ich jedoch nicht ahnen, dass für diejenigen, die eine so tiefe Verbindung zu Bach empfanden, alles, was an dem Wesen seiner Musik zu rütteln schien, gleichzeitig an dem eigenen Selbstverständnis rütteln musste.

Worum ging es? Zu Bachs Zeiten sang man, anders als heute, nicht aus sogenannten Klavierauszügen – aus Noten also, die alle Vokalstimmen nebst einer auf zwei Systeme reduzierten Begleitung in Partiturform wiedergeben (Abbildung 1) –, sondern, wie Instrumentalisten es noch tun, aus Blättern oder Heften, die nur die Partie der

eine Sopranstimme, eine Altstimme und so weiter. Hat also jeder Sänger allein aus seinen Noten gesungen, und gehörte zum Stimmensatz nicht mehr als insgesamt vier Vokalstimmen, so wird das Vokalensemble, das daraus musizierte, aus insgesamt vier Sängern bestanden haben – kein Chor also im uns vertrauten Sinne, nicht einmal der „Kammerchor“, der sich in neuerer Zeit als das bevorzugte Medium für diese Musik durchgesetzt hat. Nun wurde die Sache weniger harmlos.

Unter Bach-Kennern herrschte seit langem die Überzeugung, Bach habe seine Vokalwerke in der Regel mit zwölf Sängern musiziert, die aus den vier Stimmbüchern eines gewöhnlichen Stimmensatzes jeweils zu dritt gesungen haben, mit einem sogenannten Konzertisten, oder Hauptsänger, in der Mitte, sowie rechts und links um ihn zwei Ripienisten, oder Nebensänger, die ebenfalls in die Noten hineinschauten. Bald erkannte ich, daß dieses Bild nichts als einen Rückschluss – ich könnte sogar sagen: einen Zirkelschluss – darstellt: Nur so läßt sich die vermeintliche Sängerzahl mit der tatsächlichen Stimmenzahl vereinbaren. Für eine derartige Aufstellung fehlt indessen jeder zeitgenössische Beleg; wichtiger noch, die Zwölfzahl selbst steht auf allenfalls schwankenden Füßen. Aus keinem Dokument geht hervor, dass Bach je über eine solche Anzahl qualifizierter Sänger verfügte, geschweige denn, wie er sie im Einzelnen disponiert hätte. Das Notenmaterial dagegen, das ich untersuchte, schien konkrete Anhaltspunkte zu liefern; hatte ich diese nicht missdeutet, so durfte über die Größe des von Bach faktisch eingesetzten Vokalensembles kein Zweifel bestehen: Die Kantaten führte er gewöhnlich mit vier, das Magnificat mit fünf und die Matthäuspassion mit zwei Chören von je vier Sängern auf.

Ich muss gestehen, der Fund traf mich nicht ganz unvorbereitet. Im Zusammenhang mit einem Lexikon-Artikel über den Komponisten Heinrich Schütz hatte ich kurz zuvor die Originalquellen seiner Werke untersucht; dabei hielt ich als Dirigent ein waches Auge auf Dinge, die Ausführungsfragen erhellen konnten.² Aus dieser Arbeit ging hervor, dass die Notation von Vokalstimmen im 17. Jahrhundert die Verwendung jedes ausgeschriebenen oder gedruckten Notenblattes durch je einen Sänger voraussetzte; gleichzeitig wurde klar, dass nach damaligem Verständnis ein „Chor“ – als musizierende Gruppe und nicht als institutionelle Einrichtung verstanden – im Grunde aus Einzelsängern bestand. Wo man sich eine größere Besetzung mit verdoppelten Stimmen wünschte, ließ man einfach weitere Stimmen kopieren; die zusätzlichen Sänger betrachtete man zudem nicht als Erweiterung des Chors, sondern vielmehr als einen eigenen Chor, der sogar in etlicher Entfernung zur ersten Sängergruppe stand – es verbot sich mithin von selbst, dass mehrere Sänger aus einer Stimme lesen. Ich fragte mich bereits, wie es bei Bach so anders hätte werden können.

Hinzu kamen Hörerlebnisse. Es gab in meiner Jugend einen Dirigenten und Musikwissenschaftler namens Wilhelm Ehmman – einen Mann mit einer schlimmen poli-

² Vgl. Joshua Rifkin, Kurt Gudewill und andere, Artikel *Schütz, Heinrich*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 17, S. 1–37.

tischen Vergangenheit und doch einen hervorragenden Musiker.³ Ehmann glaubte, Bach habe Teile seiner Chorsätze solistisch vortragen lassen, und in einer Reihe von Schallplattenaufnahmen ließ er dieses Prinzip in die Tat umsetzen. Zwar wirkte auch bei ihm der herkömmliche Chor als Hauptträger des musikalischen Geschehens weiter; zwar wusste ich auch, dass dem Wechsel zwischen Solisten und Chor, wie er ihn durchführte, eine zutreffende wissenschaftliche Begründung fehlte. Dennoch hat mich der Klang der solistisch besetzten Stellen begeistert, und ich versuchte bereits mit 18 Jahren, Bachkantaten nach diesem Vorbild zu musizieren. So wirkte das, was ich später bei Bach entdeckte, in vielerlei Hinsicht mehr als Erleichterung – weil es die bei Ehmann gespürten Widersprüche aufzuheben vermochte – denn als Überraschung.

Die Erleichterung, wie auch die Aufregung, die jeder Fund mit sich bringt, sollten nicht lange andauern. Kam mir – und kommt mir noch – die Sache schwarz-weiß vor, so teilten nicht alle diese Ansicht. Unter Musikern und Wissenschaftlern zugleich erschien es nicht wenigen genau so schwarz-weiß, dass ich den Verstand total verloren hätte. Ich hatte zwar mit Skepsis gerechnet, hielt sie sogar für angebracht; nicht voraussehen konnte ich jedoch die Heftigkeit der Ablehnung, die mir an mancher Stelle begegnete. „It’s a bad idea“, brüllte ein amerikanischer Forscher gegenüber einer Kollegin von mir, „and it’s got to be stopped“ – und der Mann tat wirklich alles, dieses Ziel zu verwirklichen. Andere, vor allem in Deutschland, haben die Sache eher verschwiegen; doch kam es nach einiger Zeit auch von führenden Vertretern der deutschen Bachforschung zu bissigen, mitunter stark persönlich gefärbten Angriffen. Hatte ich bisher in der Bachgemeinschaft einige Anerkennung genossen, so wurde ich plötzlich zum Außenseiter, ja in gewissen Kreisen gleichsam zur Unperson; unter anderem erhielt ich jetzt keine Einladung mehr zu Tagungen, insbesondere zu denen, die sich mit Fragen der Aufführungspraxis befassten. Auch in meinem Broterwerb als Dirigent gingen die Engagements zurück.

Ich will jedoch keine Klageleitanei aufrollen. Ich sollte betonen, dass es von Anfang an auch eine Minderheit gab, die anders reagierte. Bei der Schallplattenfirma Nonesuch konnte ich mit dem Bach-Ensemble die h-Moll-Messe einspielen; die Aufnahme erntete neben den zu erwartenden Verrissen auch lobende Kritik und gewann einen bedeutenden internationalen Schallplattenpreis – als Choraufnahme des Jahres sogar.⁴ Auch unter den Wissenschaftlern gab es etliche, die es nicht allein bei der Skepsis bleiben ließen: Wie Naturforscher, die ein Experiment wiederholen, um

³ Vgl. etwa die einschlägigen Artikel in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008, Personenteil, Bd. 6, Spalte 132f., und *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, ²/London 2001, Bd. 8, S. 17f., die allerdings Ehmanns politische Verstrickungen der NS-Zeit eher beiläufig erwähnen.

⁴ Die Aufnahme erschien 1982 als Nonesuch D-79036.

die zugrunde liegende These zu bestätigen oder widerlegen, haben sie die betreffenden Quellen einer eigenen Prüfung unterzogen – und kamen damit in jedem Fall zur gleichen Auffassung wie ich.⁵ Diesen Kollegen habe ich es nicht zuletzt auch zu verdanken, dass die Zahl derer, die den von mir vorgebrachten Erkenntnissen zustimmen, vor allem in den letzten fünfzehn Jahren ständig zugenommen hat und mittlerweile nicht wenige angesehene Musiker und Musikwissenschaftler umfasst. Natürlich meine ich nicht, meine Forschungen darin bestätigt zu sehen; will man jedoch die wachsende Anerkennung nicht als Symptom einer Massenpsychose betrachten, so kann ich mich trösten, nicht ohne weiteres und in jeder Ecke als Spinner oder Scharlatan zu gelten.

Damit komme ich näher an den Mittelpunkt dieser Betrachtungen – und an das, was nicht allein mich persönlich betrifft – heran. Denn wenn ich, auch halb im Scherz, den Begriff Psychose heraufbeschwöre, dann betreten wir das heikle Terrain von Glaube, Realität und Evidenz. In einer epistemologischen Welt, die immer weniger feste Tatsachen zu kennen scheint, wie unterscheiden wir zwischen Glaube und Realität, und was zählt als Evidenz?

Zur Beantwortung dieser Frage haben wir vorerst auf die Forschungsgeschichte einzugehen. Die Ansicht, die Erschließung von Bachs Aufführungspraxis habe sich in erster Linie an den Originalstimmen der Werke zu orientieren, stammt nicht erst von mir. Vielmehr geht sie auf gerade den Mann zurück, dem wir das längst herrschende Bild von Bachs Chor verdanken. Im Jahr 1936 legte Arnold Schering, der führende Bachforscher seiner Zeit, eine Monographie mit dem Titel *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik* vor, die sich zum Ziel setzte, „auf Grund des erhaltenen handschriftlichen Notenmaterials und anderer Überlieferung Eigenheiten der Bachschen Aufführungspraxis zu klären“.⁶ Das Buch wurde rasch zum Standardwerk und hat fast alle seitherigen Behandlungen des Themas maßgeblich beeinflusst.

Das Gewicht, das Schering auf die Bach'schen Aufführungsstimmen legte, wird schon aus dem eben zitierten Satz evident. Freilich hat er seinen Blick nicht ausschließlich darauf beschränkt. Wie er selbst schrieb: „Wir können [...] bei der Untersuchung *zwei* Wege gehen. Einen von *außen* her, d. h. von den in Selbstberichten Bachs, in Akten, Urkunden, Mitteilungen von Augenzeugen, Freunden, Schülern usw. niedergelegten Zeugnissen; den andern von *innen* her, d. h. vom überlieferten musikalischen Notenbestand her. Beweiskraft werden die Ergebnisse solcher Wanderung aber nur dann gewinnen, wenn sich zeigt, dass beide Wege haarscharf auf das gleiche Ziel treffen. Nur wenn die Tatbestände der einen Reihe sich mühelos und überzeugend mit denen der anderen zur Deckung bringen lassen, wird das Forschungsergebnis als gesichert betrachtet werden dürfen. Wer nur *einen* dieser Wege

⁵ Vgl. beispielsweise Andrew Parrott, *Bach's Chorus: A „Brief Yet Highly Necessary“ Reappraisal*, in: *Early Music* 24 (1996), S. 551–580.

⁶ Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis* (= Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft 36/2), Leipzig 1936, ²1954, S. 5.

beschreitet, ohne zugleich den anderen gegangen zu sein, gerät in die Gefahr, das Ziel zu verfehlen.“⁷

Diese Worte scheinen mir auch heute zutreffend. Wenn aber Schering einem so vorbildlichen methodischen Ansatz folgte, wie konnte er – zumindest aus meiner Sicht – bei der Besetzung von Bachs Chor fehlgehen? Wie kam er zur Schlussfolgerung, Bach habe zwölf Sänger gehabt, die je zu dritt aus den vier Stimmblättern sangen? Eigentümlicherweise hat er diese These nirgendwo ausführlich begründet – sie kommt bei ihm eher beiläufig, fast als erwiesene Tatsache vor. Wir gewinnen aber einen Einblick in Scherings Denkweise durch drei Sätze, die den eigentlichen Kern seiner Ausführungen bilden: „An der *Zwölfzahl* der [...] Sänger muß [...] festgehalten werden. Es war der Normalfall. Dem entspricht die Zahl der erhaltenen Stimmhefte oder Stimmblätter, die mit ganz seltenen Ausnahmen immer nur *ein* Exemplar für jede der vier Stimmen aufweisen.“⁸ Man merkt: Für Schering entspricht die *höchstmögliche* Zahl von Sängern der *tatsächlichen* Zahl – können aus einer Stimme nicht *mehr* als drei Sänger lesen, dann haben nicht *weniger* als drei Sänger aus jeder Stimme gesungen. So betrachtet gleicht die Stärke eines Chors einem Heliumballon, der, wenn nicht durch äußerliche Schranken gebremst, unaufhörlich in den Himmel emporsteigt. Man muss sich aber vergegenwärtigen, dass Schering in einer Ära schrieb, wo die Aufführung von Bachs großen Vokalwerken immer noch in den Händen von massiven Oratorienchören lag. Er vertrat eine reformatorische Haltung, die versuchte, die ursprünglichen Besetzungsverhältnisse wiederherzustellen; dass er den Chor, den man sich bei Bachs kirchenmusikalischen Aufführungen vorzustellen hatte, auf zwölf Sänger reduzierte, zählt vor diesem Hintergrund als radikaler Akt. Immerhin lässt sich nicht übersehen, dass er noch dem Vorbild des ihm bekannten Mediums verpflichtet blieb. Den Chorklang wird er im Ohr und folglich im Unterbewusstsein gehabt haben. Dass weniger als drei Sänger, geschweige denn nur *ein* Sänger aus einer Stimme gesungen haben könnte – so ein Gedanke fiel ihm wohl nicht einmal ein.

Auch in anderer Hinsicht dürfte das Chorwesen Scherings Denken mitgeprägt haben. Vor allem im protestantischen Deutschland hatte der Chor eine ganz besondere Bedeutung. Vergessen wir nicht: Der moderne Laienchor begann im späten 18. Jahrhundert mit der Sing-Akademie zu Berlin; mit der berühmten Aufführung der Matthäuspassion unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahr 1829 wurde nicht allein die Sing-Akademie, sondern der Chorverein überhaupt zum berufenen Träger von Bachs Musik und – untrennbar davon – gleichzeitig ein stiftendes Moment nationaler Identität.⁹ Das kommunale Erlebnis des Chorsingens verband Menschen miteinander und stärkte das kollektive Empfinden; dass Bachs Musik zum

⁷ Ebda., S. 6 (im Original mit Sperrung statt Kursiv).

⁸ Ebda., S. 30.

⁹ Vgl. Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahr-

Kernbestand von diesem Erlebnis gehörte, brauche ich nicht zu sagen. Zwar hat all dies bei Schering keine bewusste Rolle gespielt. Er brauchte jedoch nicht einmal daran zu denken: Es lag ihm gleichsam in der DNA.

Schering hatte mithin keine Chance, das Beweismaterial anders zu deuten, als er es tat. Dies führte aber dazu, dass er vieles, was vor allem in den Aufführungsmaterialien lag, einfach übersehen musste. Zur Veranschaulichung zeige ich Ihnen ein kleines Beispiel aus einem großen Werk. Im Notenmaterial der Matthäuspasion trägt das Bassstimmheft des ersten Chors neben der typischen Gattungsbezeichnung „Basso 1. Chori“ links über dem Beginn des Eingangschors „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ in großen Buchstaben den Namen „Jesus“ (Abbildung 2); die Stimme enthält folglich die ganze Partie des Jesus – doch auch, wie bei Bach üblich, alle Chöre und Choräle sowie das Rezitativ-Arie-Paar „Am Abend, da es kühle war“ und „Mache dich, mein Herze, rein“. Sie enthält aber nicht die kleineren Partien der sogenannten Soliloquenten – Judas, Petrus, Pilatus und zwei Priester. Diese finden sich in zwei zusätzlichen Stimmlättern (Abbildung 3). Die Aufteilung passt schwer zur Annahme, drei Sänger hätten aus der Stimme „Jesus“ gesungen; in dem Fall hätten die Noten der Soliloquenten besser in dieser Stimme gestanden, damit die betreffenden Sänger ohne weiteres an den Chören und Chorälen mitwirken können. Ihre gesonderten Stimmen aber enthalten diese Sätze nicht – Bach, der die beiden Stimmen eigenhändig kopiert hat, schreibt sogar ausdrücklich vor, sie haben an den Stellen zu schweigen. Im zweitletzten System von einer der Stimmen etwa folgt unmittelbar nach den Einträgen „Recit:[ativo] tacet“ und „Aria tacet“ die Angaben „Evang:[elista] et Chori tace(n)t“, „Choral tacet“ und nochmals „Evang:[elista] et Chori tace(n)t“; am Ende des Systems stehen 39 Takte Pause, darunter „Ev:[angelista] et Chori“ (Abbildung 4). Nachdem Pilatus seine letzten Worte „Da habt ihr die Hüter ...“ singt, folgt nichts: Auf das Rezitativ „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“ wie auf den Schlusschor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ weist Bach nicht einmal hin. Ich kann den Befund – die Bezeichnung „Jesus“ der Hauptstimme einerseits, die Soliloquentenstimmen andererseits – nicht anders verstehen, als dass Bach das „Jesus“-Stimmheft einem einzelnen Sänger zugeordnet hat, der in allen Chorsätzen seine Partie allein vortrug.

Es wird niemand übersehen, dass bereits dieser eine Fall Fragen aufwirft. Wenn keine drei Sänger aus einem Notenblatt gesungen haben, wie verhält es sich mit den zwölf Sängern, die Schering als Ausgangspunkt seiner Ermittlungen dienten? Bach spricht ja von zwölf Sängern – von drei Sopranisten, drei Altisten, drei Tenören und drei Bässen – in zwei Eingaben aus den Jahren 1729 respektive 1730.¹⁰ Meinte er aber

hundreds 9), Regensburg 1967, neuerdings auch Celia Applegate, *Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the „St. Matthew Passion“*, Ithaca/NY 2005.

¹⁰ Vgl. *Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 1, *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1963, S. 60–66 und 250f.

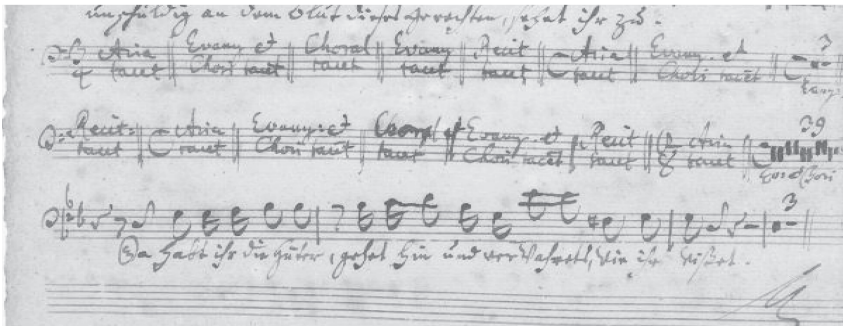


Abb. 4. Johann Sebastian Bach, Matthäuspassion BWV 244, Stimme Petrus, Pontifex, Pilatus, S. 2, Detail (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach St 110)

dem deshalb drei Torhüter auf der Liste stehen müssen? Eigentlich legen nicht wenige Dokumente des 17. und 18. Jahrhunderts diese letztere Alternative nahe. Selbst in den eben erwähnten Eingaben schreibt Bach an zumindest einer Stelle unmissverständlich in diesem Sinne.

Diesen Punkt aber weiter zu verfolgen, liegt nicht in meinem Sinne. Denn es geht hier nicht darum, die Argumente, die ich anderswo in extenso vorgelegt habe, zu verteidigen.¹¹ Ob ich überhaupt recht dabei habe, halte ich in diesem Zusammenhang für unerheblich. Sollte ich mich jedoch in der einen oder anderen Sache geirrt haben, oder habe ich gar die Beweislage als Ganzes falsch beurteilt, dann sollte es nicht schwer fallen, Fehler aufzuzeigen und fragliche Deutungen durch bessere zu ersetzen. Ließen sich zum Beispiel die Bassstimmen der Matthäuspassion einleuchtender erklären als soeben geschehen, dann würde ich – wenn auch freilich nicht mit uneingeschränkter Freude – auf eine entsprechende Korrektur hoffen. So etwas hat es meines Wissens nicht gegeben; ich kenne keine einzige Diskussion, die das Notenmaterial mit mehr als pauschalen Hinweisen berücksichtigt, und keine Besprechung der Schriftstücke, die sich mit Beobachtungen zu Sprache, Aufbau und Kontext wie der im letzten Absatz befasst hat. Dies führt uns zu einer weiteren Frage: Was bildet dann den Inhalt der als Erwiderung beabsichtigten Schriften?

Ich finde es nicht einfach, diese Frage zu beantworten – schon deshalb, weil ich offenkundig nicht als unvoreingenommener Betrachter rede, doch auch, weil die Antwort selbst wenig wahrscheinlich erscheinen könnte. Nehmen Sie also das, was ich nun sage, mit gebotener Skepsis hin: Obwohl die betreffenden Schriften zum guten Teil von bekannten und verdienten Forschern stammen, enthalten sie so gut wie keine Argumentation, wie man diesen Begriff im wissenschaftlichen Diskurs gemeinhin versteht. Statt einer Auseinandersetzung mit der Evidenz, auf der die zu widerlegende

¹¹ Näheres hierzu vgl. vom Verfasser *Bach's Choral Ideal* (= Dortmunder Bach-Forschungen 5), Dortmund 2002.

Position beruht, bestehen sie im Grunde aus einer Wiederholung dessen, was Schering bereits 1936 schrieb. Ich muss gestehen, das hat mich lange Zeit gewundert. Erst beim Abfassen dieser Rede wurde mir die Sache klar: Das Widerstreben zielt nicht so sehr auf das, was ich in Wirklichkeit geschrieben und gesagt habe, sondern bloß auf die Vorstellung, Bach könnte seine Chorwerke „ohne Chor“ erdacht, geschrieben und aufgeführt haben: „It’s a bad idea, and it’s got to be stopped“. Unter diesen Umständen erübrigt es sich – ich könnte fast sagen: verbietet es sich –, die Beweisführung der Gegenseite in voller Breite und ohne vorgefasste Meinung zur Kenntnis zu nehmen.

Was liegt hinter dieser so eigenartigen Handlungsweise? Hat sich seit 1936 wirklich nichts geändert? Natürlich kann ich die Möglichkeit nicht von vornherein ausschließen, Schering habe doch recht gehabt. Aber habe ich sowohl die Originalquellen als auch die gerade beschriebenen Arbeiten richtig begriffen, dann fragt sich, wie Wissenschaftler von Rang so unter dem eigenen Niveau arbeiten können. Eine umfassende Antwort liegt außerhalb meiner Fähigkeit. Doch kann ich vielleicht einige Ursachen und Motive geltend machen.

Zum einen: Historiker – und darunter zähle ich natürlich Musikwissenschaftler – neigen größtenteils zum Konservatismus, wenn nicht unbedingt auf politischer Ebene dann gewiss in der Methodik und im Verhältnis zu disziplinären Traditionen. Das finde ich nicht unbedingt nachteilig: Eine konservative Haltung heißt zunächst, dass man umsichtig mit Evidenz umgeht und etwaige Neuerungen kritisch und mit Sorgfalt überprüft. In der Bachforschung dürfte selbst eine so umwerfende Erkenntnis wie die von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen in den späten 1950er-Jahren herausgearbeitete Neue Chronologie der Vokalwerke als Zeichen eines solchen Konservatismus gelten: Man bediente sich im Grunde der erprobten Methoden der Klassischen Philologie, wie Philipp Spitta sie auf die Bachforschung angewandt hatte – nur, dass man inzwischen viel dazugelernt hatte, was eine bessere Handhabe des von Spitta entwickelten Rüstzeuges ermöglichte.¹² Fast mit Zögern, wie es scheint, kamen die beiden Forscher zu Überzeugungen, die schon ihnen zunächst wohl gegen den Strich gingen, sich jedoch letztendlich nicht erweichen ließen.

Erwies sich jedoch in diesem Fall der Konservatismus als vorteilhaft, so darf man die Kehrseite nicht übersehen. Eine konservative Haltung kann die Rezeptionsfähigkeit einengen. Paradigmenwechsel gehören nicht zum Alltäglichen; und hat man einen vor nicht allzu langer Zeit erlebt, so kommt einem eine Zeit der Stabilität willkommen vor. Als Konsequenz aber stellt sich leicht die Überzeugung ein, Grundlagen stehen nunmehr fest, in Zukunft werde es sich nur um Detailkorrekturen handeln. Bereits 1985, nicht einmal dreißig Jahre nach der Neuen Chronologie, konnte ein mir bekannter Forscher, der selbst an den Anfangsphasen der Chronologie teilgenommen

¹² Vgl. Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: Bach-Jahrbuch 44 (1957), S. 5–162, sowie Georg van Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (= Tübinger Bach-Studien 4/5), Trossingen 1958.

und dazu einen nicht unbedeutenden Beitrag geleistet hatte, den seitherigen Gang der Bachforschung mit dem Wort „borniert“ bezeichnen.

Nicht nur in der Forschung gab es nach 1950 einen Paradigmenwechsel. Vor allem die Jahre nach 1960 sahen den Aufschwung der sogenannten Alte-Musik-Bewegung, die sich nicht zuletzt auf Johann Sebastian Bach erstreckte. Gab es bereits 1954 eine Aufnahme der Brandenburgischen Konzerte auf sogenannten „alten“ Instrumenten, so folgten in den 60er-Jahren die beiden Passionen und die h-Moll-Messe, und 1971 begann man mit einer Gesamteinspielung der Bach-Kantaten, die sich einer besonders nachhaltigen Wirkung erfreute. Zwar haben zunächst wenige, vielleicht sogar keine der renommierten Bachforscher diese Entwicklung positiv begrüßt. Vergessen wir nicht: Bei klingender Musik handelt es sich um etwas, was auch Musikhistoriker unmittelbarer, eindringlicher angeht als die reine Geschichte und mithin umso mehr das Zögern vor dem Neuen begünstigt. Allmählich kam man indessen von alten Vorstellungen, wie sie etwa der Dirigent Karl Richter und sein Münchener Bach-Chor verkörpert hatten, ab, und die „historische Praxis“ setzte sich auch unter Wissenschaftlern durch, bis es sogar zur Regel wurde, selbst im Hauptquartier der herkömmlichen Bachauffassung – nämlich in Leipzig – Bachs Vokalwerke mit „alten“ Instrumenten zu musizieren. Dabei hat sich allerdings der Vokalanteil nicht wesentlich verändert: Es sang nach wie vor der traditionelle Chor, vielleicht in der Größe etwas reduziert – obwohl eher auf 30 oder 40 Sänger als auf zwölf –, manchmal nur mit Knabenstimmen, bisweilen etwas professioneller in der Leistung, aber im Wesentlichen nicht anders als zu Scherings Zeit. Auf jeden Fall galt von nun an das Besetzungsmuster „moderner Chor – alte Instrumente“ als Paradigma einer „aufgeklärten“ Bach-Aufführung. Kaum hatte sich jedoch dieses Paradigma etabliert, als die Herausforderung kam, die aus meinen Forschungen hervorging. Wie viele Revolutionen kann man in einem Leben dulden?

Mit dem soeben gefallenem Wort Leipzig kommt ein weiteres Moment ins Spiel. Gerade aus dieser Stadt, die seit der politischen Wende in Deutschland ihren Anspruch als weltweit maßgebenden Hüter des Bachschen Erbes immer nachdrücklicher betont, kamen die schrillsten Stimmen zum Thema Vokalbesetzung bei Bach. Das Bach-Archiv Leipzig, Nervenzentrum des Leipziger Bach-Unternehmens, liegt direkt gegenüber der Thomaskirche, der Heimat des Thomanerchors – der in institutioneller Hinsicht die Tradition Bachs ununterbrochen fortgeführt hat. Ununterbrochen heißt jedoch nicht immer unverändert: Seit langem hat der Thomanerchor aus musikalischer Sicht wenig gemeinsam mit seinem verehrten Vorläufer; vielmehr richtet er sich immer noch nach dem Vorbild des romantischen Oratorienchors. Dass er trotzdem sein Image als einzigartig qualifizierter Interpret von Bachs Musik propagiert, hat zwar mit der Geschichte, doch ebensoviel mit Marketing und am wenigsten mit Musik zu tun. Dennoch sollte man nicht unterschätzen, wie sehr vor allem in Leipzig der Chor das Bewusstsein der Menschen – einschließlich der Forscher – geprägt hat. Selbstverständlich beabsichtige ich mit diesen Bemerkungen nicht, eine einzu-eins-Verbindung zwischen Biographie und Wissenschaft zu ziehen. Immerhin hat

die Art, auf die wir wissenschaftliche Fragen angehen, sowie auch welche Fragen wir überhaupt aufwerfen und verfolgen, nicht allein mit der sogenannten wissenschaftlichen Methode zu tun; vielmehr spielen dabei unsere Herkunft und unsere Lebenserfahrungen immer mit. Ideen haben zwar eine eigenständige Existenz und bedürfen strenggenommen einer „objektiven“ Beurteilung; doch sowohl die Ideen selbst als auch ihre Beurteilung erwachsen aus spezifischen historischen Zusammenhängen, die sie unbemerkt mitbestimmen. Keine Wissenschaft existiert in Isolation – auch die Bachforschung nicht. Galt diese vor allem in den Jahren nach der Neuen Chronologie als Inbegriff eines objektiven, nicht ideologiebefrachteten Unterfangens, so wird im Nachhinein deutlich, wie sehr auch sie die Strömungen ihrer Zeit reflektierte. Bekanntlich stellte schon die Philologie nicht zuletzt eine Gegenreaktion auf die starke Ideologisierung aller Wissenschaften unter der NS-Herrschaft dar. Aber selbst in der Art, wie man mit der Philologie umging, erweist sich die damalige Bachforschung als Kind ihrer Epoche. Gerade die so nüchtern wirkenden Kritischen Berichte der 1950 in Angriff genommenen neuen Werkausgabe bieten ein bezeichnendes Beispiel hierfür. Als es in einem der frühesten Bände darum ging, einen unbekanntes Komponisten aus dem Bach'schen Familienkreis namentlich zu identifizieren, begründete der Herausgeber seine Entscheidung mit folgenden Worten: „Der einzige Sohn Bachs, der sich mit diesen Daten in Verbindung bringen lässt, ist Gottfried Heinrich [...]“ – und eliminierte dann, einen nach dem anderen, die Söhne Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Gottfried Bernhard, Johann Christoph Friedrich und Johann Christoph.¹³ Dass Bach auch eine Tochter Catherina Dorothea hatte, deren musikalische Fähigkeiten er selbst in einem Brief von 1730 lobte, erfahren wir nicht.¹⁴ Genau so wie sich Arnold Schering keine Bachkantate ohne Chor vorstellen konnte, so wenig konnte sich der Herausgeber eine komponierende Frau, selbst eine komponierende Bach-Tochter, vorstellen.

Der zitierte Kritische Bericht erschien übrigens 1957 – im selben Jahr, als Dürr seine epochemachenden Erkenntnisse zur Chronologie der Vokalwerke vorlegte. Ich bezweifle zwar, dass sich diese Episode heute wiederholen würde. Was aber Scherings Einstellungen betrifft, da bleibe ich skeptisch: Die Macht alter Hör- und Denkgewohnheiten scheint zumindest in gewissen Kreisen ungebrochen fortzubestehen. Man darf aber nicht übersehen, dass hinter diesem Fortbestehen nicht zuletzt etwas liegt, das ich gerne als sympathisch ansehen möchte. Gleich zu Beginn dieser Rede wies ich auf die Bedeutung hin, die Bachs Musik für unzählige Menschen gehabt hat und immer noch hat; auch vor kurzem habe ich den Unterschied zwischen erforschter Geschichte und erlebter Musik betont. Die Musik erreicht die Menschen auf einer ganz tiefen Ebene – einer Ebene, die jenseits der Objektivität und der strengen Logik existiert.

¹³ Vgl. *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Leipzig und Kassel 1954–2012, Ser. V, Bd. 4, Kritischer Bericht, S. 89.

¹⁴ Vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 67f.

Beim Verhältnis zu Bach geht es, anders gesprochen, um die Liebe. Freilich, zwischen Liebe und Besitzgier lässt sich nicht immer eine feste Trennungslinie ziehen; und als ich auf die Erlebnisse der letzten fünfunddreißig Jahre zurückblicke, kann ich des Eindrucks nicht erwehren, dass es manchem Bachforscher an dieser Kenntnis mangelt. Trotzdem: Dass die Liebe zu Bach besteht und so stark wirkt – das scheint mir wichtiger als alle wohl bedenklichen Manifestationen dieser Liebe. Denn die Liebe soll man nicht hinterfragen.