

sehr zu eigen gewesen sein, daß ihm beim Komponieren unter den Händen neben vielen Kompositionen, deren Proportionen sich nur annähernd in Zahlen erfassen lassen, auch solche entstanden, die exakte Zahlenverhältnisse aufweisen? Auch mit seiner Behauptung, Bach habe zumindest einigen seiner Instrumentalkompositionen kirchlich-dogmatische Inhalte zugrunde gelegt, betritt Siegele schwankenden Boden: Sie gilt nur unter der Prämisse, daß Bach seinen Instrumentalkompositionen überhaupt Inhalte zugrunde gelegt habe, die über den durch Affekten- und Figurenlehre gezogenen zeittypischen Rahmen hinausweisen. Da sich Bach hierzu niemals verbaliter geäußert hat, wird ein entsprechender Beweis schwer zu erbringen sein.

Robert L. Marshall sieht in der Biographik und in der Stilistik Möglichkeiten, über die der Grundlagenforschung gesteckten Grenzen hinaus zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Von diesen beiden ist, wie mir scheinen will, am ehesten die Stilkritik in der Lage, Neues zu liefern, während den Ergebnissen der Biographik wohl doch recht enge Grenzen gezogen sein dürften durch die „unvermeidlichen Lücken“ in Bachs Lebensbeschreibung (Hans-Joachim Schulze). So sind denn auch Marshalls biographisch orientierte Hypothesen unseres Erachtens die schwächsten, allen voran die Vermutung, der Dresdner Flötist Buffardin habe von Juli bis November 1724 die Flötenpartien in Bachs Kirchenkantaten übernommen. Wenn Marshall am Schluß seines Referats derlei Thesen mit der Frage „Haben wir aber eine andere Wahl?“ zu rechtfertigen sucht, so wird dem Leser, sicherlich zu Unrecht, suggeriert, es bestehe eine unabwendbare Notwendigkeit zu ihrer Druckveröffentlichung.

Die auch sonst hinreichend revolutionären Thesen Marshalls werden von der Forschung noch eingehender diskutiert werden müssen. Hier sind nur Andeutungen möglich. Grundsätzlich wäre wohl ein wenig vor einem „Ausverkauf der Köthener Jahre“ zu warnen und vor einer Neigung, Werke unbekannter Entstehungszeit in diejenigen Jahre zu datieren, die bereits mit Kompositionen dicht belegt sind, für die sich daher die meisten Parallelen aufzeigen lassen (z. B. BWV 1034 in den Spätsommer 1724). Bedenkenswert und originell scheint mir die These zu sein, die C-Dur-Flötensonate BWV 1033 gehe auf ein Solo ohne Generalbaß zurück (ein vergleichender Hinweis auf den Orgelpunkt in BWV 1023 wäre als Gegenargument wohl zu schwach), und obwohl die Sonate für ein relativ frühes Flötenwerk (S. 59) merkwürdig glatt und periodisch gegliedert (für ein späteres Werk aber zuwenig inspiriert) erscheint, könnte sich der Rezensent bei diesem Werk am ehesten entschließen, es als „möglicherweise echt“ anzuerkennen, während er seine stilistischen Bedenken gegen die Es-Dur-Sonate BWV 1031 nicht als widerlegt ansehen kann (insbesondere kann der Hinweis auf einige längere Phrasen im 1. Satz nicht über die penetrant kurzgliedrige Periodik zumal des 2. und 3. Satzes hinwegtäuschen).

Skepsis ist auch bei „Anklängen“ angebracht. Schon die Verwandtschaft des Menuetts der C-Dur-Flötensonate mit dem ungleich stärker inspirierten aus Partita I und der zeitliche Hinweis auf den Wiederabdruck (!) der Partita im Jahre 1731 können wenig überzeugen. Insbesondere wäre aber zu fragen, warum ausgerechnet die Anklänge an den Eingangssatz der Kantate „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ BWV 117 für die Datierung der h-Moll-Flötensonate von Bedeutung sein sollen, nicht aber deren viel auffälligere Anklänge an die