

Probleme der Händel-Überlieferung

von Jens Peter Larsen, Kopenhagen-Charlottenlund

Ausgangspunkt der hier vorgelegten Diskussion der Händel-Überlieferungsprobleme ist die 1972 als Band 7 der Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft erschienene Studie *Händels Direktionspartituren* („*Handexemplare*“) von Hans Dieter Clausen*. Anlaß zu einer über den Rahmen einer normalen Buchbesprechung hinausgehenden, umfassenderen Prüfung der in dieser Studie untersuchten Probleme lag sowohl in dem für die Händel-Forschung zentralen und bedeutungsvollen Thema der Studie vor als in den außerhalb eines engen Kreises von Händel-Spezialisten wenig bekannten Umständen der Überlieferung, schließlich aber auch in einer gewissen Neigung des Verfassers, scheinbar definitive Resultate vorzulegen, auch wo eine gesicherte Basis nicht vorhanden ist. Die Überprüfung von einigen Momenten der Quellenbehandlung – wenn auch nur in begrenztem Umfang – hat mit dazu beigetragen, daß diese kritische Stellungnahme leider so spät erscheint.

Eine Tatsache steht am Anfang aller Forschung über die Probleme der Händel-Überlieferung: die Erhaltung eines überaus großen authentischen Quellenmaterials und, noch dazu, die Konzentration der überwiegenden Menge dieses Materials auf einige wenige öffentliche oder der Forschung offenstehende Bibliotheken und Sammlungen. Auffallend ist dabei der Bestand einer Anzahl umfassender Serien Händelscher Werke, teils annähernd vollständig, teils als Auswahl-Sammlungen. Von primärer Bedeutung sind hier zwei Serien: die große Reihe von Händel-Autographen, früher im Buckingham Palace, jetzt Eigentum der British Library, und die noch größere der sogenannten ‚Hand-Exemplare‘ (Direktions- und Cembalo-Partituren), jetzt in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. (Für beide Sammlungen gilt, daß einige wenige Bände, die in die betreffende Sammlung hineingehören sollten, irgendwie abgetrennt wurden und in verwandte Sammlungen hinübergewandert sind.) In der zweiten Linie stehen einige auf Händels Amanuensis J. Chr. Schmidt (Smith) sen. und einen Kreis von Mitarbeitern zurückgehende (sekundäre) Sammlungen von Händel-Partituren, wie die zwei sehr umfassenden Sammlungen in Cambridge (Barret-Lennard Collection, Fitzwilliam Museum) und in Manchester (der Hauptteil der früheren Aylesford Collection, aus dem Besitz von Newman Flower in die Henry Watson Music Library gekommen) sowie zwei Teil-Sammlungen in der British Library (Granville Collection und ‚Smith Collection‘).

Zur Funktion und Bedeutung von Exemplaren der einen oder anderen dieser Sammlungen vorläufig nur die folgenden Bemerkungen. Nach Abschluß eines Werks wurde das von Händel fertiggestellte Original-Manuskript (seit Anfang der 1720er Jahre) von Schmidt – in einigen wenigen Fällen in Zusammenarbeit mit einem seiner Mitarbeiter – in eine Direktions-Partitur umgesetzt; in diese bei den Aufführungen verwendete Partitur wurden Korrekturen und Änderungen eingetragen, nicht nur für die erste Spielzeit, sondern auch bei späteren Wiederaufnahmen, so daß dieses

*Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. VIII, 281 S., 6 Taf., 16 Einzelblätter.

Manuskript – und nicht die Original-Handschrift – in jedem einzelnen Stadium (im Prinzip) die ‚Fassung letzter Hand‘ darstellt. Für die Herstellung einer heutigen kritischen Ausgabe sind deshalb beide Manuskripte als primäre Quellen aufzufassen.

Die weiteren großen Serien von Händel-Werken in London und Cambridge waren nicht für Aufführungszwecke bestimmt, sondern zum Aufstellen in Liebhabersammlungen. Im Gegensatz zu den Autographen und Direktions-Partituren, die überwiegend im kleineren Querquartformat (für das Notenpult des Cembalos) vorlagen, waren sie gewöhnlich in einem größeren oder kleineren Folioformat (für Bibliotheksregale). Nur die Kopien der ursprünglich für Charles Jennens bestimmten Aylesford-Sammlung (jetzt in Manchester) sind, wie die Autographe und Direktions-Partituren, überwiegend im Querquartformat, wie es scheinen könnte für Aufführungen bestimmt und zum großen Teil auch von ausgeschriebenen Stimmen begleitet; trotzdem zeigen aber weder Partituren noch Stimmen Spuren einer tatsächlichen Verwendung als Aufführungsmaterial. Auf die Bedeutung dieser vielen sekundären authentischen Kopien werden wir noch zurückkommen. Zuerst jedoch einige prinzipielle Bemerkungen.

Meistens stehen bei Untersuchungen zur Überlieferung der Werke eines Komponisten – neben Fragen der Textkritik – Fragen der Echtheit und Chronologie im Vordergrund. Das ist bei Händel nur selten der Fall. Wenn es auch, besonders bei den Jugendwerken, Fragen dieser Art geben kann, so sind wir über die Werke seiner reifen Jahre, besonders über die Opern und Oratorien, im allgemeinen so gut unterrichtet, daß solche Fragen kaum aufkommen. Dafür gibt es zwei spezielle Fragen, die (mehr oder weniger) in das Studium der Händel-Überlieferung hinüberleiten: die Frage des Parodie-Verfahrens als eines (periodenweise markanten) Moments seines Kompositionsprozesses (Händels ‚Entlehnungen‘) und die Frage der Wandlungen seiner Werke in dem Prozeß der wiederholten Aufführungen in zeitlichem Abstand und unter wechselnden Bedingungen.

Die Parodie- oder Entlehnungsfrage wendet sich nicht an die Händel-Überlieferung allein, sondern an die weit umfassendere Überlieferung von Musik, die als Vorlage für Händel gedient haben kann. Besonders charakteristisch ist hier ein Werk wie das angeblich von Erba komponierte, von Händel in großem Umfang ausgenützte *Magnificat*, dessen Überlieferung und Probleme schon von Chrysander eingehend zur Diskussion gestellt wurden. Aber im ganzen ist hier meistens weniger von Problemen der Überlieferung die Rede. Grundlegend ist die Feststellung der von Händel benutzten ‚Modelle‘, aber das zentrale Problem bleibt das kompositorische und schaffenspsychologische: die mannigfaltigen Formen einer Neugestaltung, die Händel in besonderer Weise gereizt haben muß¹.

Eng verbunden mit der spezifischen Händel-Überlieferung ist dagegen das Problem der wechselnden Versionen, der ‚Mehrfassungen‘ von Händels eigenen

¹ Vgl. hierzu S. Taylor, *The Indebtedness of Handel to Works by other Composers* (1906); Neudruck Da Capo Press, New York 1979, mit Vorwort von J. P. Larsen, *Reflections on Handel's 'Borrowing' Practices*.

Werken, und zwar sowohl im großen als im kleinen. Die Umformungen von Opern und Oratorien können wohl zu einem gewissen Teil als eigene Revisionen, als ‚verbesserte‘ Fassungen gelten, aber zum weitaus größten Teil sind sie durch geänderte Aufführungsbedingungen, insonderheit durch den Wechsel von Gesangssolisten veranlaßt worden; auch können sie eine Reaktion auf einen weniger guten Erfolg widerspiegeln. Die Umformungen kommen in Änderungen recht verschiedener Art zum Ausdruck: in Streichung oder Kürzung von Rezitativen und Arien, im Einlegen neuer Arien (Chöre, Instrumentalsätze), im Ersetzen einer Arie durch eine ganz andere, vor allem aber in der Veränderung einer Arie, von der einfachen Transposition bis zur völligen Neuformung. Wie sehr die Überlieferung eines größeren Werks solche wechselnde Formen aufweist, hängt von verschiedenen Umständen ab, nicht zuletzt von der Zahl von Wiederaufnahmen mit neuer Besetzung. Die Änderungen wurden in verschiedener Weise vorgenommen. Hauptträger derselben war die Direktions-Partitur (das ‚Hand-Exemplar‘) und hier finden sich Streichungen, Überklebungen, Einlage-Arien u. a. m. Die Direktions-Partitur gibt uns eine Version des Werkes, die mit der letzten nach ihr geleiteten Aufführung übereinstimmen dürfte, und dazu in gewissem Umfang eine Vorstellung von der vorausgehenden Entwicklung. Sie ist immer eine Hauptquelle, aber ein vollständiges Bild aller Stadien des Werkes darf man von ihr nicht erwarten.

Schon die Gegenüberstellung der zwei primären Quellen führt uns in die Problematik der Händelschen Mehrfassungen. Zwei Stadien des betreffenden Werks liegen hinter den beiden Niederschriften desselben: die erste Konzeption und die letzte nach dieser Partitur geleitete Aufführung. Dennoch dürfen wir nicht einfach von Originalversion und Endfassung reden. Es scheint, als ob schon von Anfang an eine gewisse Labilität existiert hat; genau festlegen können wir kaum, inwieweit das Autograph die von Händel zuerst komponierte oder die in der Uraufführung gespielte Fassung darstellt. Und ebensowenig läßt sich mit voller Gewißheit sagen, ob die vorhandene Fassung im ‚Hand-Exemplar‘ in dieser Form Händels definitive Version ist. Drei Momente von Unsicherheit mischen sich in unsere Bemühungen um eine Klärung der Frage einer authentischen Fassung des Werks: 1. die notorisch wechselnde Form eines Werks im Laufe einander folgender Wiederaufnahmen; 2. die Unsicherheit in der Schätzung des Quellenwerts der Haupt- und Nebenquellen für die Beurteilung der Mehrfassungsfrage und 3. die Frage der Relevanz quellenkritischer Methoden, die als Mittel zur Analyse der vorliegenden Quellen dienen können. Wie sehr es dabei möglich ist, über Hypothesen und Vermutungen hinaus zu definitiven Entscheidungen oder jedenfalls zu einer klaren Abgrenzung zwischen Entscheidungen und Vermutungen zu gelangen, bleibt dann die letzte, zusammenfassende Frage.

1. Das Problem der Mehrfassungen

‚Mehrfassungen eines Kunstwerks‘ ist ein vieldeutiger Begriff. Es kann dabei von einer Entwicklungsreihe die Rede sein, wie etwa von der Erstfassung (Entwurf), dem fertigen Kunstwerk und, in einem späteren Stadium, von einer geänderten, revidier-

ten Endfassung. Alle diese Fassungen dürfen als authentisch gelten; welche von ihnen später als die Hauptfassung aufgefaßt wird, ist im Grunde eine subjektive Entscheidung der Nachzeit. Es kann auch – besonders wohl in der Welt der Malerei – vorkommen, daß ein Künstler, fast wie von einem Motiv besessen, dasselbe Bild in immer neuer Ausformung malt, von einem starken inneren Kunstwillen getrieben. Hier wird man kaum von einer Entwicklung wie im ersten Fall reden; eher sind es Variationen eines Bildes. In Händels Mehrfassungen können beide Typen vorkommen, sowohl die durch spätere Überarbeitung entstandene Neufassung oder Endfassung wie die durch Wiederaufnahme eines älteren Stoffes charakterisierte Variation. Der Haupttypus Händelscher Mehrfassungen hat jedoch seinen Ausgangspunkt nicht im Kunstwerk selbst, sondern im Künstler. Der Wechsel von Solisten bei der Wiederaufnahme eines Werks führte, wie schon betont, zu Eingriffen in das Werk: Transpositionen, Umlegungen der Singstimme, Kürzungen u. a. m. Solche Änderungen, die für Händels Zeit selbstverständlich waren, können wohl zu einer Neuformung führen, die als eine Weiterentwicklung gelten muß, aber sie können auch oft den Eindruck erwecken, vorwiegend praktischen Zwecken gedient zu haben.

Es muß eine zentrale Aufgabe der Händelforschung sein, für jedes Werk, das in verschiedenen Fassungen vorliegt, herauszufinden, wie es in den wechselnden Stadien beschaffen war. Das Ziel einer solchen Feststellung ist ein rein objektives, wenn auch die Untersuchung und die Resultate oft nicht ganz objektiv bleiben können. Zu welchem Zweck die Änderungen vorgenommen wurden, kann oft ganz objektiv festgestellt werden, besonders wenn im Manuskript angegeben ist, für welchen Sänger eine neue Version gemacht wurde; aber für die Festlegung der Stadien der Komposition ist es nicht entscheidend, ob es möglich ist, die Zweckbestimmung der verschiedenen Versionen genau anzugeben. In welchem Umfang die Überlieferung eines Werks durch das Vorkommen von Mehrfassungen geprägt ist, hängt von verschiedenen Umständen ab, wie von der Zahl von Wiederaufnahmen und von dem Wechsel von Solisten; es gibt Werke ganz ohne Mehrfassungen, und es gibt andere mit einem Überfluß an Änderungen.

Eine naheliegende Frage ist die, ob es möglich ist, eine ‚Ausgabe letzter Hand‘, eine von Händel irgendwie als ‚definitive Version‘ betrachtete Form des Werks anzugeben. Aber diese Frage muß zweifellos im allgemeinen abgewiesen werden. Alles, was wir aus Händels Praxis zur Beantwortung dieser Frage ableiten können, scheint darauf hinzuweisen, daß er sich als Praktiker und Pragmatiker immer die Möglichkeit reservierte, neue Fassungen einzufügen, wenn er, nach einem Intervall, ein Werk wieder zur Aufführung brachte. Es ist in gewissem Umfang möglich, Fassungen von Arien als offenbar später wieder aufgegebene Gelegenheitsfassungen, etwa als Konzessionen an bestimmte Sänger, zu verstehen; aber oft werden wir zwei verschiedene Versionen einer Arie als gleichberechtigt anerkennen müssen, wenn auch vielleicht jeweils in verschiedener Umgebung. In der Nach-Händelschen Zeit hat man sich zu einem großen Teil auf bestimmte, unwandelbare Fassungen der Werke, besonders der Oratorien, festgelegt, aber Händels Aufführungen waren von

einer größeren Labilität geprägt, weil er ständig Neuformungen einführte. Welche Form eines Werks die ‚richtige‘ oder die ‚beste‘ ist, läßt sich kaum sagen, aber welche Formen als authentisch gelten dürfen, muß als eine zentrale Frage an die Forschung gelten².

2. Zur Bewertung der Händel-Quellen

Da für die meisten Opern und Oratorien Händels sowohl das Original-Manuskript wie die Dirigier-Partitur (DP) zur Verfügung stehen, sollte es naheliegen, die Herstellung eines voll befriedigenden Urtextes als eine Aufgabe ohne schwer zu lösende Probleme anzusehen. Wie schon betont, ist dies aber für viele Werke nicht der Fall, ganz besonders in bezug auf das Problem der Mehrfassungen. Das hängt mit der Funktion und dem Charakter dieser beiden Manuskripte zusammen.

Seit den Tagen der Romantik hat man sich angewöhnt, ein Original-Manuskript mehr oder weniger als mit dem Kunstwerk selbst identisch anzusehen. Ein solches Manuskript kann aber verschiedene Funktionen und dementsprechend einen verschiedenen Charakter haben. Primär wird wohl meistens seine Funktion als Niederschrift des unmittelbar Geschaffenen hervortreten, aber daneben kann es auch mehr oder weniger direkt auf die Funktion als Druck-Manuskript zielen. Im Fall Händels ist das Original-Manuskript jedoch vor allem dadurch mitbestimmt, daß es als Basis nicht für eine gedruckte Ausgabe, sondern für eine Reinschrift der Komposition dienen sollte, die wiederum für Aufführungen die Funktion als authentische Form des Werks übernahm. Das hat auf den Charakter beider Manuskripte eingewirkt. Das oft in unglaublich kurzer Zeit entstandene Autograph wurde nach der ersten Niederschrift nicht systematisch revidiert, sondern blieb gewissermaßen eher eine abgeschlossene Erstfassung, während die zentrale Position als Basis-Manuskript an die nach ihm kopierte Direktions-Partitur überging. Das schließt wohl nicht aus, daß das Autograph gelegentlich neben der Direktions-Partitur als direkte Quelle für weitere Kopien ganzer Werke oder – eher – separater Teile von Werken benutzt worden sein mag. Aber da die Änderungen der Werke bei späteren Aufführungen grundsätzlich in die DP, nicht in das Autograph, eingetragen wurden, dürfte die Verwendung des Autographs als Vorlage für Kopien in einem späteren Stadium weniger naheliegend gewesen sein.

Es ist bekanntlich das Verdienst von zwei der bedeutendsten Händel-Forscher des 19. Jahrhunderts, Schoelcher und Chrysander, daß die große Serie der Direktions-Partituren („Hand-Exemplare“) fast komplett zusammengehalten wurde, seit über hundert Jahren in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Für Chrysander bildete diese Serie die primäre Quelle seiner Gesamtausgabe, wenn er natürlich (nach

² Clausen hat meine Absicht grundsätzlich falsch verstanden, wenn er sagt (S.38), ich habe meine *Messias*-Untersuchung durchgeführt, „um unter den verschiedenen Versionen, in denen Händel das Oratorium aufgeführt hat, die beste zu ermitteln“. Meine Aufgabe war primär eine möglichst objektive Klärung der Entwicklung der Mehrfassungen, nicht eine Wertschätzung.

Möglichkeit) auch weitgehend die damals im Buckingham Palace aufbewahrten Händel-Autographe benützte. Leider ist er nicht dazu gekommen, einen geplanten Revisionsbericht oder kritischen Katalog³ auszuführen, der uns über seine Quellenbenutzung und Quellenbewertung informiert hätte. Gegen seine unverkennbare Vorliebe für die DP als Quelle ist öfters opponiert worden, besonders von englischer Seite, aber Chrysander war im Recht; eine Ausgabe nur mit den Autographen als Hauptquelle hätte zu viele ungelöste Probleme hinterlassen.

In meinem *Messias*-Buch⁴ habe ich eine schematische Übersicht über die Serie der ‚Hand-Exemplare‘ von Händels Werken gegeben, mit knapper Angabe von Format, Wasserzeichen und Kopist jeder DP. Aber erst Clausens Studie (1972) legt eine ausführliche Beschreibung und Analyse der gesamten DP vor, als Einleitung zu einem Katalog, der in jedem Fall den Aufbau der Partitur von ‚Urbestand‘ und ‚Einfügungen‘ untersucht, und, mit Hilfe von Wasserzeichenregistrierung, die (oft vielen) Einschiebsel katalogisiert; an Hand einer Reihe weiterer Kriterien ist außerdem versucht worden, die Wandlungen des betreffenden Werks zeitlich genau festzulegen. Auf die verwendeten Methoden und die erlangten Resultate werden wir noch unten zurückkommen.

Für die Untersuchung der Frage der Mehrfassungen stellen die DP das wichtigste Material dar. Denn, wie schon betont, in diese Partituren wurden die Neufassungen eingetragen, die gelegentlich schon vor der ersten Aufführung, sonst im Laufe der Wiederholungen hinzukamen. Die Änderungen können in recht verschiedener Weise ausgeführt worden sein: als Streichungen oder Hinzufügungen, wobei Originalversion und Neufassung nebeneinander bestehen bleiben können; als Überklebungen, die eine Feststellung der vorgenommenen Änderung oft schwierig machen; oder (noch radikaler) als Einfügung einer Neufassung gleichzeitig mit der Herausnahme der früheren Fassung, wodurch eine Analyse der Entwicklung des Werkes auf dieser Grundlage allein unmöglich gemacht wird. Die Bewertung einer DP als Quelle zur Analyse der Entwicklung eines Werkes mündet deshalb in zwei wesentliche Fragen: 1. in welchem Umfang sind Zwischenstadien eines Werks noch in der DP erkennbar? und 2. inwieweit liegt es nahe, die Endfassung in der betreffenden DP als wirklich definitiv zu betrachten? Zur Klärung dieser Fragen liegt in der DP oft ein besonderes Hilfsmittel vor: die Angabe wechselnder Solisten als Vortragende einer bestimmten Arie, auf die wir ebenfalls unten zurückkommen.

Über die ‚Hand-Exemplare‘ der Hamburger Sammlung hinaus gibt es jedoch – wie schon angedeutet – eine große Anzahl weiterer Kopien, die auf J. Chr. Schmidt und seine Helfer zurückgehen. Ausnahmsweise kann es sich – wie im Fall der *Messias*-Kopie in Tenbury – um eine von den übrigen Direktions-Partituren irgendwie abgeschiedene Aufführungspartitur handeln; aber meistens liegen Abschriften vor, die als Liebhaber-Kopien entstanden sind, in erster Linie die großen Serien

³ Clausen, S. 35.

⁴ J. P. Larsen, *Handel's Messiah* (1957), S. 285–303.

(Aylesford, Granville, Lennard, ‚Smith Collection‘), aber auch viele einzelne Kopien in der British Library und anderen Bibliotheken⁵. Im Verhältnis zu den Autographen und DP müssen sie als sekundär gelten; für Fragen des musikalischen Textes haben sie im ganzen wenig Bedeutung. Aber für die Frage der Mehrfassungen können sie ohne Zweifel größere Beachtung verdienen. Gelegentlich können sie eine Fassung enthalten oder bestätigen, die in der DP entweder gänzlich fehlt oder nur durch eine Transpositionsanweisung angedeutet ist. Und auch wenn sie nichts von dieser Art enthalten, können sie möglicherweise zur Klärung der Frage der wechselnden Formen eines Werkes beitragen. Das ist jedenfalls bei dem *Messias* der Fall, bis jetzt dem einzigen Oratorium, für welches eine ausführliche Zusammenstellung der in den primären und sekundären authentischen Kopien vorliegenden Werkfassungen vorliegt⁶. Ungeachtet kleiner individueller Differenzen läßt sich eine deutliche Gruppierung der Quellen vornehmen, die jedenfalls vier Aufführungsstadien spiegelt (1742, 1743, 1745, 1749). Inwiefern ähnliche Zusammenstellungen zur Klärung der Entwicklungsstadien anderer Werke beitragen können, bedarf noch näherer Prüfung. Clausen, der selbst betont, daß Untersuchungen dieser Art noch fehlen, wagt es dennoch („wenn auch mit Vorbehalt“), verschiedene als Tatsachen verkleidete Hypothesen vorzuführen, die als Verallgemeinerungen ohne genügende Grundlage gelten müssen. Das gilt schon für die einleitende Betrachtung (ohne Vorbehalt): „Diese Sammlungen enthalten lediglich Kopien, die auf Veranlassung der betreffenden Sammler hergestellt wurden und deshalb auch in der Auswahl bestimmter Fassungen auf den Geschmack der Auftraggeber Rücksicht nehmen“ (S. 3). Für diese Hervorhebung der „Sammler-Wünsche“, die bei der ausführlicheren Besprechung von Kopien dieser Art (S. 53–56) mehrmals wiederholt wird, gibt es kaum irgendwelche Belege; nichts deutet darauf hin, daß der einzelne Sammler die Gelegenheit oder Möglichkeit hatte, sich sozusagen wie aus einer Menükarte die erwünschte Fassung zu bestellen. Watkins Shaw hat aufgrund eines eingehenden Vergleichs von Textfassungen für den *Messias* eine stemmatische Übersicht aufgestellt. Auf der Basis einer Anzahl von charakteristischen Varianten hat er die von der DP abhängigen und nicht-abhängigen Kopien ausgesondert. Diese Aufstellung hat zweifellos viel für sich, und besonders die Weiterführung der von der DP ausgehenden Textvarianten scheint unwiderleglich die nachgewiesene Abhängigkeit festzustellen. Aber es fragt sich vielleicht doch, ob die Zusammenhänge zwischen den Manuskripten etwas weniger schematisch zustandegekommen sind.

Für die Beurteilung der Händelschen Quellen, sowohl der Hand-Exemplare wie der genannten sekundären Kopien, ist es eine ganz wesentliche Frage, wie wir uns das Werden dieser vielen Kopien vorstellen sollen. Es gibt sozusagen drei Teilhaber an diesem Prozeß: Händel, Schmidt und eine Gruppe von weiteren Kopisten. Über ihre

⁵ Larsen, S. 207–213; 285–303; 325; Clausen, S. 54–56.

⁶ Larsen, S. 246–247; W. Shaw, *A Textual and Historical Companion to Handel's Messiah* (1965), Schedule A, S. 96.

gegenseitigen Beziehungen im Prozeß haben wir nur indirekte – aus den Manuskripten selbst hergeleitete – Informationen oder Vermutungen. Fest steht natürlich, daß Händel die Grundlage aller weiteren Exemplare, das Autograph, oft in sehr kurzer Zeit, fast wie in einem Zug zur Welt brachte. Das Autograph wurde Schmidt übergeben – vielleicht schon etappenweise während der Komposition –, und er hat in den weitaus meisten Fällen danach selbst die DP hergestellt, nur in einigen wenigen Fällen, besonders in den früheren Jahren, mit etwas Hilfe von einem Mitarbeiter. Auch die vielen Änderungen, die oft später in die DP eingetragen wurden, rühren meistens von Schmidt selbst her. Die sekundären Kopien, in erster Linie die großen Serien, wurden von ihm und einigen wenigen ausgewählten Mitarbeitern geschrieben (auf die wir noch zurückkommen): die Granville-Sammlung von Schmidt und ‚S5‘, nur wenige von ‚S1‘, die Lennard-Sammlung hauptsächlich von Schmidt, ‚S5‘, ‚S1‘ und ‚S9‘, die Aylesford-Sammlung ganz überwiegend von ‚S2‘, daneben von Schmidt und einigen wenigen weiteren Kopisten, endlich die ‚Smith collection‘ hauptsächlich von ‚S5‘ und ‚S10‘, wozu noch Schmidt, ‚S11‘ und ein paar weitere Kopisten kommen. Auf Schmidt kommen von allen diesen Kopien etwa 50, auf S1 etwa 20, auf S2 etwa 50, auf S5 etwa 50, auf S10 ungefähr 10; auf S9 kommen 6 und auf S3, S4, S11 und S12 nur je eine bis drei Kopien.

Als die zentrale Figur in diesen umfassenden Kopiativ-Aktivitäten ist ohne Zweifel Schmidt, nicht Händel anzusehen. Händel gegenüber war er vor allem für die Herstellung der Direktions-Partitur, für die Revision derselben durch fortlaufende Eintragung der späteren Änderungen und wohl auch für die Herstellung von Aufführungsmaterial verantwortlich, obwohl es denkbar ist, daß diese letzte Aufgabe ganz oder zum Teil – aber jedenfalls abgesehen von der Cembalo-Partitur – von einer für das Orchester oder das Theater arbeitenden Gruppe von Kopisten übernommen wurde. Neben dieser Tätigkeit hat er auch die als Geschäftsführer für Händels Aufführungen wahrgenommen, wie u. a. aus den erhaltenen Quittungen über die Ausgaben anlässlich der späten *Messias*-Aufführungen im Foundling Hospital Chapel hervorgeht⁷.

Die Herstellung der sekundären Kopien hat Schmidt wahrscheinlich nicht im Auftrag von Händel, sondern in Einverständnis mit ihm, aber in eigener Regie durchgeführt. In seinen frühen Jahren in England ist er gelegentlich als Verleger Händelscher Werke aufgetreten (*Klavier-Suiten* und *Radamisto* 1720, *Lotario* 1730). Als Hersteller und Verkäufer von Händel-Kopien (eigener und fremder Herstellung) wirkte er seit den 1730er Jahren ähnlich wie die ungefähr gleichzeitigen professionellen Kopistenfirmen in Wien, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied, daß diese bemüht waren, möglichst viele Abnehmer zu finden, während Schmidt anscheinend für einen sehr begrenzten Kreis von Liebhabern wirkte⁸. Für die von Schmidt betreuten Kopien dieser Art gilt nun, daß ihm erstens das originale authentische

⁷ Siehe Faksimile, Larsen, S. 260/61.

⁸ Vgl. W. Shaw, S. 73.

Quellenmaterial als Ausgangspunkt dienen konnte und daß er dazu über alle Wandlungen der Werke so genau unterrichtet war wie kein anderer. Bei der großen Labilität einiger Aufführungen mag es aber für ihn oft fraglich gewesen sein, in welcher Form er das Werk weitergeben sollte: in der von Händel als Urfassung geprägten Form, in der Form der Uraufführung, in der zuletzt aufgeführten Fassung, vielleicht mit Änderungen, die nur aus Rücksicht auf bestimmte Solisten vorgenommen worden waren, oder in einer Form, die, ohne auf diese rein opportunistischen Änderungen zu achten, die voraussichtlich bleibenden Änderungen festhalten könne. Vielleicht fassen wir am besten die in den sekundären Kopien vorkommenden Versionen als die von Schmidt redigierten Fassungen der Werke auf, in denen versucht worden ist, die vorübergehenden Konzessionen an die Solisten zu eliminieren, um das Werk in einer für die Zeit der aktuellen Kopie möglichst gereinigten Form hervortreten zu lassen. Als Arbeitshypothese für eine umfassendere Untersuchung des Quellenwerts der sekundären Kopien darf dies vielleicht zu einer Klärung der Probleme der wechselnden Fassungen beitragen. Wir müssen uns vorstellen, daß das Kopieren nicht nur aufgrund vollständiger Partituren stattfand, sondern auch (nach Bedarf) unter Benützung separater Arien-Manuskripte von Varianten, die im Schmidtschen ‚Vorrat‘ vorhanden waren. (Eine klare Stemma-Aufstellung anzustreben wird in diesem Fall kaum Sinn haben.)

Zu den sekundären Quellen müssen auch die Druckausgaben gezählt werden. Auch in diesen finden sich gelegentlich Varianten, die als authentisch vermutet werden können und in den primären Quellen fehlen. Aber im ganzen müssen die gedruckten Versionen aus mehreren Gründen mit größerem Vorbehalt als die sekundären Kopien betrachtet werden. Sie sind nicht komplett, und sie sind, wenn auch (vermutlich) nach einer von Händel oder Schmidt gelieferten Vorlage hergestellt, kaum von dieser Seite weiter revidiert oder kontrolliert worden. Sie können in neuen Auflagen durch einige „*Additional songs*“ ergänzt werden und dadurch wohl über die Einführung neuer Versionen informieren, aber sie können kaum als eine primäre Informationsquelle gelten.

Eine wichtige, jedoch nicht unproblematische Art von Quellen bilden die Textbücher, die Händels Aufführungen begleiteten. Winton Dean gibt eine ausführliche Darstellung der Libretto-Aktivitäten in diesem Zusammenhang⁹. Er betont die Sorgfalt, die für die fortlaufende Revision des Textes verwendet wurde. „*As a rule the most scrupulous care was taken to keep the librettos of Handel's London performances accurate and up to date. This applies particularly to insertions and deletions, less so to changes of setting; for instance, if an air were reset as a recitative the fact might not be indicated since the words were already in the text.*“ Ein sehr charakteristisches Beispiel einer irreführenden Angabe dieser Art gibt Dean¹⁰ aus dem Libretto zu *Samson*:

⁹ W. Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (1959), S. 95–101; vgl. auch M. Knapp, *Probleme der Edition von Händels Opern*, *Händel-Jahrbuch* 1967/68, S. 113–123.

¹⁰ Dean, S. 347f.

„Hamilton headed the last six lines of the oratorio ('Let the bright Seraphims . . . endless blaze of light') Grand Chorus, and Handel sketched 'Let the bright Seraphims' as a chorus. But when he composed the air, he forgot to alter the libretto. Tonson accordingly printed it as a chorus, and it appeared as such in all librettos until 1752.“ Gerade für die Klärung von Fragen bezüglich der Mehrfassungen dürfen die Libretti deshalb nicht als erstrangige Quellen gezählt werden. Und die Gefahr eines Festhaltens schon aufgegebener Fassungen in einem noch vorrätigen Libretto muß immer in Betracht gezogen werden. Eine umfassende Prüfung der Aussage der Libretti muß noch zu den vordringlichen Aufgaben der Händel-Forschung gezählt werden.

3. Methoden und Hilfsmittel zur Quellenprüfung

Bei der Untersuchung der Quellen zum Zweck einer möglichst objektiven Feststellung der wechselnden Stadien eines Werkes sind, wie schon oben angeführt, verschiedene Methoden und Untersuchungsweisen herangezogen worden. Drei Bereiche solcher Untersuchungen sollen hier besonders zur Diskussion gestellt werden: Papierqualitäten, Kopistenhandschriften und Solistenangaben. Als Hilfsmittel zur Händel-Dokumentation sind sie alle drei erstmals in meinem Buch *Handel's Messiah* (1957) einer systematischen Analyse unterworfen worden. Im Laufe der nachfolgenden Zeit wurde eine Reihe von Beiträgen zum Ausbau dieser Untersuchungen vorgelegt; der letzte und umfassendste ist das Buch von Clausen (1972), das besonders das Studium der Papierqualitäten weiter ausgebaut und zur Kopistenfrage auch Beiträge geliefert hat.

Von den drei hier hervorgehobenen Spezialfragen hat die der Papierqualitäten eine besonders auffällige Entwicklung durchlaufen. Ich hatte meine Registrierung der Händel-Manuskripte im British Museum (British Library), Fitzwilliam Museum (Lennard Collection) und in Hamburg hauptsächlich in den Jahren 1946–1950 durchgeführt, leider gerade unmittelbar vor dem Durchbruch der modernen Wasserzeichenforschung mit den Arbeiten von Heawood, Stevenson und anderen (1950 ff.). Auf die Auswirkungen dieser Forschungen auf das Gebiet der Musik hat Jan LaRue schon im Wiener Mozart-Kongreßbericht 1956 (1958) und im New Yorker Kongreßheft der *Acta musicologica* (1961) hingewiesen¹¹, und für die Händel-Forschung hat Frederick Hudson in einem Referat im Haller Konferenzbericht 1959 (1961)¹² die neuen Methoden demonstriert. In einem speziellen Punkt hat James Hall ein wesentliches Indiz beigetragen. Aber erst in Clausens Buch konnten die Früchte dieser Entwicklung in der ausführlichen Beschreibung der Hamburger Sammlung voll geerntet werden. Merkwürdigerweise geschieht dies jedoch – abgesehen von einem

¹¹ Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956 (1958), S. 318–323; AMI XXXIII, 1961, S. 120–146.

¹² *Händel-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik*, Konferenzbericht 1959 (1961), S. 193–206.

Hinweis auf James Hall – ohne jede Erwähnung der auf diesem Gebiet seit 1950 stattgefundenen Entwicklung, nur unter Hinweis auf das *Handbuch der Wasserzeichenkunde* von Karl Theodor Weiss (hrsg. von Wisso Weiss, 1962). Wenn es dabei von meiner vor 1950 durchgeführten Wasserzeichen-Einteilung heißt, daß sie „für genauere Datierungen zu grob ist“, und „sich nicht zur genaueren Datierung der Papiere eignet“, so wäre es vielleicht doch angebracht gewesen, darauf hinzuweisen, daß die besagte „Grobheit“ einfach damit zusammenhängt, daß die verfeinerten Methoden der Wasserzeichenforschung eben erst nach der Durchführung meiner Arbeit hervortraten und mir also nicht zur Verfügung standen. Daß meine Einteilung der Wasserzeichen trotzdem für die Händel-Forschung eine nicht unwesentliche Pionierarbeit bedeutete, die bis heute an sich volle Gültigkeit hat und sogar auch von Clausen selbst als Grundlage seiner Einteilung benützt wird, läßt sich aus seiner Darstellung gewiß nicht herauslesen. Aber daß die durch Heawood u. a. durchgeführten Forschungen eine unschätzbare Erweiterung der Möglichkeiten der Wasserzeichenforschung bedeuten und daß Clausen diese Errungenschaften sehr geschickt ausgenützt hat, verdient natürlich volle Anerkennung. Zwei Entdeckungen der neueren Wasserzeichenforschung (seit etwa 1950) haben besonders zum Ausbau der Methoden der Papieruntersuchung beigetragen: 1. die Feststellung der Veränderung in recht kurzen Intervallen (zwei bis drei Jahren oder so) der für die Papierherstellung verwendeten Siebmuster, die zu einer Reihe von Varianten innerhalb desselben Grundzeichens führen können, und 2. die Erkenntnis der Zusammengehörigkeit von zwei Zeichen zu einem Wasserzeichenpaar. Ohne diese Verfeinerung der Methoden wären die von Clausen unternommenen chronologischen Bestimmungen einfach nicht möglich gewesen.

Eine Begrenzung des Aussagewertes von Wasserzeichen liegt bekanntlich darin, daß übriggebliebene Bögen sehr wohl zu einer späteren Zeit als die Hauptmasse des Papiers dieser Art mögen verwendet worden sein. Gerade für kurze Einfügungen – um die es sich ja bei diesen Fragen großenteils handelt – kommt die Benützung liegendegebliebener Restbestände an Notenpapier in Frage. Anderen Kriterien widersprechende Neudatierungen „aufgrund des Wasserzeichens“¹³ mahnen deshalb zur Vorsicht. Eine untere Zeitgrenze läßt sich durch die Aussage der Wasserzeichen oft mit annähernder Sicherheit feststellen, eine obere aber nicht.

Neben der Registrierung der Wasserzeichen ist aber noch eine andere Art von Papierdokumentation in Clausens Buch mit Erfolg in Anwendung gebracht worden:

¹³ Clausen, S.173. – Auch seine Bemerkungen über die Chronologie der Lennard- und der Granville-Sammlung dürften zu einseitig auf die Aussage gewisser Wasserzeichen gegründet sein. Wenn „fast alle bis dahin [1735] komponierten Opern Händels in ihr auf dem gleichen Papier geschrieben sind“ (Clausen, S.55), so weist das wohl deutlich darauf hin, daß die Erwerbung eines größeren Bestandes an Papier dieser Art nicht das gleichzeitige Entstehen aller dieser Kopien involviert; denn sonst müßten Schmidt und S1, über ihre sonstigen Verpflichtungen hinaus, in ganz kurzer Zeit jedenfalls 24 volle Partituren allein für diese Sammlung geschrieben haben.

die Feststellung der Lagenordnung in den Manuskripten¹⁴, die Zusammensetzung der ursprünglichen Handschrift aus ‚Binionen‘ (zweimal gefaltete Bögen mit vier Blättern) und ‚Unios‘ (einmal gefaltet mit zwei Blättern), und die Änderungen, die aus ‚Einfügungen‘ oder aus der Entfernung von Blättern in ‚Lücken‘ resultieren. In seinem Katalog der Partituren der Hamburger Sammlung ist bei jedem Werk eine Übersicht der Lageneinteilung gegeben worden, für jeden Akt mit Angabe der Zusammensetzung, des Urbestands (‚U‘) und der Einfügungen (‚E‘), und anschließend folgt eine Liste der in den U- und E-Teilen verwendeten Wasserzeichen. Es ist hier eine sehr umfassende Quellenuntersuchung geleistet worden, und sie wird zweifellos dazu beitragen können, die Einfügungen auf objektiver Basis auszuscheiden. Ich kann mich jedoch von dem Eindruck nicht ganz frei machen, daß hier zum Teil eine als Selbstzweck durchgeführte Untersuchung vorliegt, deren Resultate wohl mit anderen Mitteln gewonnene Erkenntnisse bestätigen können, aber vielleicht doch nicht ganz als die definitiven Lösungen gelten dürften, als die sie nach der Aufstellung des Katalogs hervortreten scheinen. Zu den fraglichen Punkten scheint z. B. die der Länge der angegebenen Lücken zu gehören; es ist nicht klar, wie eigentlich die präzisen Angaben der Länge der Lücken zustande gekommen sind.

Wenden wir uns von den Fragen der Papierqualitäten zu dem zweiten der erwähnten Problemkreise, zu den Fragen der Kopistenhandschriften, so kommen wir auf weniger sicheren Boden. Eine ganz objektive, systematische Untersuchungsmethode, wie im Falle der Wasserzeichen, gibt es hier nicht, wohl aber einen Weg zur Entwicklung des Unterscheidungsvermögens durch Vergleich charakteristischer Einzelheiten. Bei voller Vertrautheit mit den in Frage kommenden Handschriften – einschließlich eines umfassenden Vergleichsmaterials – wird man oft mit annähernder Sicherheit den Schreiber einer Kopie feststellen können, aber ein Moment der Interpretation bleibt immer dabei, wenn auch der Kenner vielfach fast unfehlbare Entscheidungen treffen kann. Es gehört eben eine ausgesprochene Kennerschaft, eine lange und umfassende Vertrautheit mit dem Material und seinen Problemen dazu, um in diesen Fragen einigermaßen sichergehen zu können.

Die Probleme der Händel-Kopien hängen vor allem mit zwei Umständen zusammen: 1. mit der schon erwähnten großen Fülle von Handschriften aus Händels nächster Umgebung und 2. mit der Stellung und den Aktivitäten von Händels führendem Mitarbeiter auf diesem Gebiet, Johann Christoph Schmidt (Smith) sen.

Die Auffassung der Rolle Schmidts als Hersteller und Vermittler von Kopien hat eine Reihe von Stadien durchlaufen. Ausgangspunkt der Informationen über Schmidt in der Händel-Literatur bildet der kurze Passus in den *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith*¹⁵: „When Handel arrived at Anspach in 1716, he [J. C. Schmidt] renewed an acquaintance which had commenced at Halle, and soon

¹⁴ Clausen, S. 40 ff.

¹⁵ *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith* (1799), Neudruck Da Capo Press, New York 1979, S. 37.

became so captivated with that great master's powers, that he left his wife and children in Germany, and accompanied Handel to England, where he regulated the expences of his public performance, and filled the office of treasurer with great exactness and fidelity.“ Von Schmidts Wirken als Kopist ist hier keine Rede, nur von seiner Funktion als ‚Geschäftsführer‘ Händels. Die Zeitangabe 1716 oder, wenn Schmidt Händel „nach England begleitete“, Anfang 1717 ist meistens von späteren Biographen festgehalten worden; Chrysander¹⁶ läßt ihn jedoch erst „im Jahre 1719“ mit Händel nach England gehen, was auch in James Halls Artikel *Schmidt* in *MGG*¹⁷ angegeben wird, in beiden Fällen jedoch ohne Quellenverweis. Händels Reisen nach Deutschland 1716/17 und 1719 lassen jede der beiden Angaben als eine Möglichkeit gelten. Die Bemerkung über die „erneute Bekanntschaft“ würde auf eine erste Begegnung 1716 und ein Mitreisen Schmidts nach einem zweiten Besuch 1719 sehr gut passen, da der Verweis auf eine gemeinsame Vorzeit in Halle – bei Chrysander und anderen: als „Universitätsfreunde“ – nach Sasses dokumentarischem Nachweis als unhaltbar gelten muß¹⁸. Auch scheint es viel mehr für sich zu haben, daß Händel im Zuge seiner Vorbereitungen für das großangelegte neue Opernunternehmen 1719 einen Helfer brauchen konnte als 1716/17, wo es schwerfällt, die Veranlassung eines solchen Engagements zu erkennen. Belegen läßt sich Schmidts Wirksamkeit in London erst durch die Ausgabe von *Radamisto* (1721), wo er als Mitverleger zeichnet¹⁹. Auf das frühere Datum 1716 könnte andererseits Sasses Prüfung der Ansbacher Quellen hinweisen, die Schmidt als Steuerzahler nur bis 1715 anführen. Mit W. C. Smith müssen wir wohl deshalb konkludieren, daß die Zeit seiner Ankunft in London unsicher ist, „somewhere between 1716 and 1719“²⁰. Dagegen scheint es festzustehen, daß er tatsächlich als ‚Geschäftsführer‘, nicht als Kopist von Händel engagiert wurde.

Schmidts Funktion als Kopist wurde von der älteren Händel-Forschung als eine Seite seiner Arbeit als Händels „*Amanuensis*“ hingenommen, ohne daß man sich von dem Umfang der geleisteten Arbeit oder von der möglichen Verteilung der vielen Kopien auf mehrere Hände klare Vorstellungen gemacht zu haben scheint. In Chrysanders Vorwort zum ersten Band seiner Händel-Ausgabe, der *Susanna* (datiert „October 16th, 1858“), werden als Besitz der königlich englischen Familie, neben den Autographen, „the beautiful copies of the oratorios taken by Handel's amanuensis, John Christopher Smith“ angeführt; es ergibt sich aus dem Zusammenhang, daß hier von der ‚Smith Collection‘ die Rede ist, die früher in Schmidts Besitz war, aber nur zum kleineren Teil von ihm geschrieben worden ist. Weiter wird auf „the *Handelian*

¹⁶ Chrysander, *G. F. Händel*, I (1858), S. 455.

¹⁷ *MGG*, Bd. 12 (1965), Sp. 796f.

¹⁸ K. Sasse, *Neue Daten zu Johann Christoph Schmidt*, *Händel-Jahrbuch* 1957, S. 115–125.

¹⁹ James Halls Nachweis seiner Londoner Wohnungen (John Christopher Smith, *His Residence in London*, *Händel-Jahrbuch* 1957, S. 133–137) ist auf Protokolle gegründet, die erst 1722 anfangen und hier also versagen.

²⁰ W. C. Smith, *A Handelian's Notebook* (1965), S. 32.

manuscripts, which, by some now forgotten circumstance, came into the hands of Lord Fitzwilliam“ verwiesen, d. h. auf die Fragmente, nicht die Lennard Collection. Endlich wird von der damals eben aufgetauchten Sammlung der ‚Hand-Exemplare‘ berichtet; sie werden als Direktions-Partituren besprochen und auf Schmidts Nachkommen zurückgeführt, aber die Kopistenfrage wird nicht weiter berührt. Im weiteren Verlauf der Ausgabe hat Chrysander bekanntlich keine Revisionsberichte von Bedeutung vorgelegt. Im letzten Band der Händel-Ausgabe (1902), der den *Messias* enthält, gibt Seiffert, der nach Chrysanders Tod den Band fertiggestellt hat, im Vorwort eine Übersicht der Quellen. Es wird hier, nach Chrysander, richtig festgestellt, daß die nach Händels Tod dem Foundling Hospital übergebene Kopie nicht von Schmidt geschrieben worden ist; aber die sogenannte ‚*Goldschmidt-Kopie*‘ wird – neben den beiden Direktions-Partituren – den Schmidt-Kopien zugerechnet, obwohl sie von zwei anderen hervorragenden Händel-Kopisten (S1 und S5) herrührt. Im wenig später erschienenen Katalog der Musikmanuskripte des British Museum²¹ findet sich wieder eine Reihe von Manuskripten, die zu Unrecht, mit oder ohne Vorbehalt, als Schmidt-Kopien bezeichnet werden. Noch in der bekannten Händel-Biographie von Newman Flower²² findet man eine sehr summarische Angabe wie die folgende²³: „*The Smiths, father and son, appear to have made three copies of all Handel’s music. A portion of one set is divided between the British Museum and the Fitzwilliam Museum at Cambridge; a number of copies of the second set, containing Handel’s pencilled corrections, are at the Hamburg Museum. The third set, the most complete, was given to the first Earl of Aylesford by Jennens . . .*“. Die erste der hier genannten drei Gruppen muß vermutlich als eine Zusammenfassung der beiden Sammlungen ‚Smith Collection‘ und ‚Lennard Collection‘ aufgefaßt werden, die mit den beiden anderen Sammlungen zusammen über 350 Partituren (Direktions- und Cembalopartituren) nebst einer großen Zahl von Stimmen umfassen. Es ist verständlich, daß Newman Flower, wohl um dem Vater Schmidt die Arbeit zu erleichtern, ihm seinen Sohn, Schmidt jun. (Smith), als Mitarbeiter zugesellt, aber leider fehlt jede Grundlage für diese Angabe.

Fast wie eine direkte Absage an diese Darstellung mutet die nüchterne kleine Zusammenfassung Barclay Squires im Vorwort zu seinem Katalog der königlichen Musiksammlung²⁴ an: „*It will probably be noticed that, in describing the various copies, no attempt has been made to ascribe them to either the elder or the younger Smith, as has been done somewhat arbitrarily in most catalogues of Handel manuscripts. It is impossible that the elder Smith can have written the enormous mass of copies with which he is usually credited, and a careful examination of the manuscripts in the Royal Music Library, and of the watermarks of the paper on which they are written,*

²¹ A. Hughes-Hughes, *A Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, Vol. I (1906).

²² N. Flower, *George Frideric Handel. His Personality and his Times* (1923).

²³ S. 122, Fußnote.

²⁴ British Museum, *Catalogue of the King’s Music Library*, by W. Barclay Squire, Part I, *The Handel Manuscripts* (1927).

proves without doubt that they are the work of a number of copyists. As to the younger Smith, though it has been repeatedly stated that he acted as Handel's amanuensis, the matter seems very uncertain. The only accessible autograph of his – a score of his opera 'Issipile' (Ad. MS. 31,700) – though the handwriting has some resemblance to a few MSS. in the Royal Collection, cannot be said to prove decisively that any of them is in the younger Smith's handwriting. In the absence of definite evidence it has therefore been thought best to omit any attempted identification."

Als während meiner Studien über die *Messias*-Probleme die Frage der wechselnden Fassungen („*Changing versions*“) drängender wurde, trat auch die Kopistenfrage in den Vordergrund; und ich fand es notwendig, für die Zwecke meiner Arbeit eine Aufteilung der vielen Kopien zu versuchen. In erster Linie richtete sich mein Interesse auf eine Ausscheidung der Kopien von Schmidt sen. und eine Nachprüfung der Frage nach der Kopisten-Aktivität oder Nicht-Aktivität von Smith jr.; daneben wurde nach und nach auch das Vorkommen einer Anzahl von Helfern Schmidts als Kopisten – z. T. offenbar durch längere Perioden – eine primäre Frage. Wegen Smith jr. konnte ich Barclay Squires Vermutung ganz klar bestätigen; er hat gelegentlich eine transponierte Arie oder ähnliches eingefügt, aber in die Reihe der Händel-Kopisten gehört er nicht²⁵.

Von Schmidt selbst konnte eine große Anzahl von Kopien als ‚echt‘ nachgewiesen werden, in Hamburg, in London, in Cambridge und anderswo. Seine Aktivität hat sich über eine sehr lange Zeit erstreckt, von seinen frühen Jahren in England bis nach Händels Tod. „*Surviving scores show his hand to be undoubtedly the dominating one, found in a very great number of copies and particularly in those used by Handel. That Smith is the Handel copyist is beyond dispute. The earliest of Smith's copies (from the period around 1720) reveal a slightly different picture from those made later. The handwriting is rather stiff and stylized, more 'copyist-like' than the majority of his manuscripts, and the title-pages at the beginnings and ends of acts are often furnished with ornaments in the baroque manner (Rinaldo and Pastor Fido [R.M. 19. d. 5 and e. 4] and Amadis [Hamb. 191]). A number of manuscripts, apparently from the early 1720's (Acis, Chandos Anthems 2 and 4–11, and Amadigi [Tenbury MS. 885, 881–83 and 884], Acis, Radamisto and Floridante [Hamb. 185, 231 and 209] and Muzio Scevola [R.M. 19. c.8]), show Smith's hand to be on its way towards the form known from so many of his copies, as found in the working copies from about 1722 onwards (Ottone, Flavio, Giul. Cesare [Hamb. 225, 208 and 210] etc.)*“²⁶.

Drei Stadien von Schmidts Handschrift werden hier angenommen: eine erste, von einer gewissen Steifheit geprägte Form, eine zweite (Übergangs-)form und eine dritte, endgültige Form (mit gewissen, aber weniger hervortretenden Modifikationen durch etwa 40 Jahre). Die beiden ersten Stadien sind nur bis etwa 1721 nachzuwei-

²⁵ Dasselbe gilt natürlich auch für Charles Jennens, den Kompilator des *Messias*-Textes, obwohl ein Fragment eines Klavierauszuges des *Messias* ihm zugewiesen werden konnte.

²⁶ Larsen, S.262f.

sen; ab etwa 1722 steht die Form von Schmidts Handschrift fest, die in massenhaft vielen Manuskripten vorzufinden ist und sich in einer Reihe von charakteristischen Details (Schlüsselschreibung, Notenformen, Pausen u. a. m.) kundtut. Auf diese Frage werden wir noch zurückkommen.

Eine umfassendere und schwierigere Aufgabe bildete das Nachspüren und die Identifikation der Handschriften von Schmidts Helfern. Barclay Squire hatte festgestellt, daß Schmidt unmöglich alle die ihm im allgemeinen zugeschriebenen Kopien hätte herstellen können und daß die Manuskripte aus der königlichen Sammlung von einer Anzahl verschiedener Kopisten herrühren müssen. Aber über eine zusammenarbeitende Gruppe oder Helfer Schmidts gab es keine Informationen. Aus einer fast unüberschaubaren Masse individueller Handschriften konnte ich jedoch langsam eine enger begrenzte Gruppe ausscheiden. Für die Schreiber dieser Gruppe waren zwei Momente charakteristisch: sie haben erstens meistens eine recht große Anzahl von Kopien geschrieben, zum Teil so viele, daß sie als Händel-Kopisten eine lange Zeit tätig gewesen sein müssen, und sie haben zweitens im Umkreis von Schmidt gewirkt und zum großen Teil nachweisbar direkt mit ihm zusammengearbeitet. Belege dafür gibt es in verschiedener Weise: in Kopien, die zwischen Schmidt und gewissen Kopisten aufgeteilt worden sind, so daß jeder einen Teil geschrieben hat oder so, daß sie sich im Laufe des Schreibens mehrmals ablösten; in Kopien, in denen der musikalische Text von einem anderen Kopisten, die Worte aber (gänzlich oder teilweise) von Schmidt geschrieben worden sind.

Von 60 bis 70 von mir registrierten Kopisten habe ich (nach langen Überlegungen) eine Gruppe von 13 Kopisten ausgeschieden, die ich als ‚Schmidt-Gruppe‘ (‚*Smith circle*‘) bezeichnete. Ich habe sie nicht als ‚Händel-Gruppe‘ bezeichnet, nicht nur weil diese Bezeichnung nicht prägnant genug wäre, sondern vor allem weil sie zweifellos eben als Mitarbeiterkreis von Schmidt, nicht von Händel aufzufassen ist. Von James Hall, der auf die Lebensumstände Schmidts neues Licht geworfen hat, wurde hervorgehoben, daß *„die Smiths, wie aus dem Wortlaut des kürzlich von uns gefundenen Testaments hervorgeht, in keiner Weise Angestellte des Komponisten waren, sondern eher Geschäftsfreunde, die, wie Sir Newman in der oben zitierten Fußnote hinzufügt, wahrscheinlich andere Kopisten beschäftigten, um ihre eigene Arbeit zu ergänzen“*²⁷. Wir müssen uns zweifellos Schmidt als ihren Chef vorstellen, der auch selbst kopiert hat, für den aber die anderen Kopisten Angestellte waren. Für Händel ist Schmidt derjenige gewesen, dem er seine Manuskripte zur weiteren Behandlung übergab; mit den anderen Kopisten hat er wahrscheinlich wenig direkten Kontakt gehabt.

Von den Kopisten der Schmidt-Gruppe sind einige wenige Hauptmitarbeiter gewesen, die eine langjährige ständige Verbindung mit Schmidt gehabt haben müssen; in erster Linie die von mir als S1, S2 und S5 bezeichneten. Während Schmidt selbst tatsächlich etwa 130 Bände schrieb (und an vielen anderen in kleinerem oder

²⁷ Händel-Jahrbuch 1957, S.127.

größerem Umfang mitwirkte), hat S5 über 60, S2 jedenfalls 55 (samt vielen Stimmen) und S1 wenigstens 25 kopiert (und dazu, wie Schmidt, an vielen anderen mitgewirkt). Als sekundäre Kopisten kommen in Betracht: S3, S4, S9, S10 und S13, die alle je fünf bis zehn Bände kopiert haben, während S6, S8, S11 und S12 nur je einen bis drei Bände besorgt haben und S7 nur zwei Teile (abwechselnd mit Schmidt), aber (als einziger von der Gruppe) keinen vollständigen Band allein geschrieben hat. Daß auch andere Kopisten gelegentlich für Schmidt kopiert haben, aber mehr zufällig, geht wohl aus der folgenden Bemerkung klar hervor: „*In addition to the copyists we have defined as belonging to the Smith circle, the Handel copies in the collections examined reveal a large number of other copyists, who only on occasion copied for Handel, for Smith or for themselves*“²⁸.

Die Zeit der Wirksamkeit dieser Schreiber als Händel-Kopisten habe ich wie folgt angegeben²⁹: Schmidt ca. 1720 (?)–ca. 1760; S1 die 1730er Jahre und später; S2 die 1730er Jahre³⁰, S3 und S4 ungefähr wie S1 und S2; S5 die 1740er bis in die 1760er Jahre; S9 und S13 ca. 1760 und S10 1766–1770; die anderen Kopisten (S6, S7, S8, S11 und S12) haben so wenige Kopien geschrieben, daß eine Datierung kaum viel aussagt, aber jedenfalls S11 scheint auch zu den späten Kopisten aus den 1760er Jahren zu gehören. Es mag vielleicht befremden, daß einige Kopisten aus den 1760er Jahren (nicht die Hauptkopisten) hier mitgezählt sind. Das hat wieder damit zu tun, daß sie nicht als Händel-, sondern als Schmidt-Angestellte gelten müssen. Nach Händels Tod (1759) konnten natürlich keine neuen authentischen ‚Mehrfassungen‘ und keine Händelsche, nur Smithsche ‚Hand-Exemplare‘ entstehen. Aber die von der Kopistengruppe um Schmidt und, nach seinem Tod 1763, um seinen Sohn, John Christoph Smith jr., angefertigten Kopien müssen in zwei Beziehungen dennoch anderen Kopien oder Drucken aus derselben Zeit vorangestellt werden: als Grundlage standen für sie noch immer die eigene Sammlung Händels und, wie noch zu Händels Lebzeiten, die Erfahrung der besten Kenner von Händels Aufführungstraditionen, der beiden J.C. Schmidt (Smith), zur Verfügung.

Die hier dargestellte Einteilung und Identifizierung der Kopisten des „*Smith circle*“ ist im allgemeinen von der späteren Händel-Forschung als Grundlage der Beschreibung von Händel-Manuskripten übernommen worden³¹. Clausen hat jedoch auch hier gerne als Reformator auftreten wollen. Seine Ausführungen sind aber leider in mehrerer Hinsicht recht irreführend. Er hat schon meine prinzipielle Einteilung nicht verstanden oder jedenfalls falsch wiedergegeben. „*Larsens Einteilung der Kopisten in solche, die im Auftrage Johann Christoph Schmidts sen. arbeiteten (Siglen S1 bis S12) und Kopisten von sekundärer Bedeutung (Siglen nach den Sammlungen, in denen sie*

²⁸ Larsen, S. 273.

²⁹ Larsen, S. 286.

³⁰ Aufgrund der mir damals nicht zugänglichen Aylesford-Mss.: jedenfalls bis 1748.

³¹ So z. B. W. Shaw, S. 54: „*This classification deserves to become standard and I adopt it in Chapter III below with full acknowledgement.*“

nachgewiesen sind) ist jedoch ungenau: Auch Larsens Hb 1 und Hb 2 haben nämlich eng mit Schmidt zusammengearbeitet, während dies für S6, S8 und S13 nicht zu beweisen und für S10 und S12 unwahrscheinlich ist“³². Es geht aus meinem Durchgang der einzelnen Kopisten³³ ganz klar hervor, daß – wie schon oben betont – nur drei Kopisten wirklich „eng mit Schmidt zusammengearbeitet haben“ (S1, S2 und S5), während die anderen im Auftrag und unter Leitung von Schmidt – und noch einige Jahre nach seinem Tod unter der von Schmidt jr. – aufgrund der Handexemplare und Autographen in verschiedenem Umfang Kopien hergestellt haben. Als Beispiel eines „eng mit Schmidt zusammenarbeitenden“ Kopisten will Clausen Hb 2 ansehen. Seine bis jetzt bekannte Zusammenarbeit mit Schmidt besteht aber nur darin, daß er von der Cembalo-Partitur zu *Partenope* (ca. 1730) die sieben ersten Seiten geschrieben hat; und dann wurde er offenbar definitiv verabschiedet! Der Unterschied zwischen den Kopisten mit den Siglen S1–S13 und den anderen ist bei mir zwar kein absoluter, wie Clausen postuliert; ich habe mit Siglen nach Bibliotheken, wie schon angeführt, solche gekennzeichnet, „die nur gelegentlich für Händel, für Schmidt oder für sich selbst kopiert haben“. Aber zum ‚Schmidt-Kreise‘ habe ich nur die Kopisten gezählt, die in etwas größerem Umfang kopiert und meistens eine Anzahl von Bänden selbständig durchgeführt, nicht aber – wie Hb 2 und andere ‚Clausen-Kopisten‘ – nur ganz gelegentlich einige wenige Seiten geschrieben haben.

Eine Anzahl solcher ‚Aushilfe-Kopisten‘, die gelegentlich einige wenige Seiten zur Einfügung in eine von anderen geschriebene Kopie beigetragen haben, dienen Clausen als Grundlage seiner Aufstellung eines neuen Kopistenverzeichnisses. „Eine erneute Untersuchung anlässlich der vorliegenden Arbeit hat ergeben, daß über die von Larsen festgestellten Kopisten hinaus weitere Schreiber an den Handexemplaren und ihren Einfügungen mitgewirkt haben. Für diese Kopisten wurden die Bezeichnungen H1 bis H12 eingeführt, für die übrigen Larsens Siglen übernommen“³⁴. Als Anhang II folgt³⁵ eine Übersicht der erwähnten Kopisten, aus der hervorgeht, daß es sich meistens um sehr begrenzte Belege für das Wirken dieser Kopisten handelt; genaue Angaben werden jedoch nicht gegeben und sind auch in dem Hauptkatalog der ‚Hand-Exemplare‘ (S.91–248) oft nur durch fleißiges Suchen oder gar nicht zu finden. Es muß dazu noch festgestellt werden, daß ihre Aktivitäten zum großen Teil mit der Herstellung von Pasticcios oder von Cembalo-Partituren, nicht von eigentlichen Händel-Partituren verbunden sind. Eine kurzgefaßte Übersicht wird die Sache klären.

Ganz am Rande stehen die folgenden Kopisten: H2 (zwei Seiten in *Acis*); H4 (zwei Seiten in *Rodelinda* und eine Seite in *Tamerlano*; dazu einige Seiten in *Elpidia*, einem Pasticcio mit sechs bis sieben verschiedenen Schreibern); H5 (sechs Seiten in *Alessandro*; ebenfalls in *Elpidia* zu finden); H7 (nur Pasticcio-Arbeit in *Ormisda*);

³² Clausen, S.47.

³³ Larsen, S.262 ff.

³⁴ Clausen, S.47.

³⁵ Clausen, S.269f.

H10 (zwei Seiten in *Hercules*). – Diesen ‚Aushilfe-Kopisten‘ könnte übrigens noch eine weitere Anzahl hinzugefügt werden, die nicht durch Sigel, sondern nur durch einen Hinweis wie „ein weiterer Schreiber“ oder ähnliches angegeben sind (*Belsazzar*, *Elpidia*, *Occasional Oratorio*, *Samson*, *Sosarme*, *Tolomeo*).

Etwas mehr Aufmerksamkeit verdienen die folgenden Kopisten (wenn sie auch im ganzen ebenfalls als Aushilfe-Kopisten anzusehen sind): H6, identisch mit H9 (sechs Seiten in *Scipione*, eine Seite in *Tolomeo*, vier Seiten Cembalo-Partitur *Ezio*, dazu aber fast die ganze Cembalo-Partitur zu *Il Parnasso in Festa*); H8 (102 Seiten der Cembalo-Partitur *Sosarme*); H11, identisch mit H12 (späte Einfügungen in *Solomon* [vier Seiten], *Joseph* [zwei Seiten], *Saul* [zwei Seiten], *Theodora* [elf Seiten], vor allem aber im *Occasional Oratorio* acht Einfügungen, in allem ca. 60 Seiten).

Noch etwas stärker vertreten ist Hb 1. Er kopierte den dritten Akt der DP von *Lotario* und wesentliche Teile der Cembalo-Partitur zu *Rinaldo*; daneben kommen kleine Ergänzungen seiner Hand in *Tolomeo* (sechs Seiten) und in der Cembalo-Partitur zu *Poro* (16 Seiten) vor, und ferner hat er Anteil an Kopien von Pasticcios (*Lucio Papirio*, *Ormisda*, *Venceslao*). In einigen Fällen könnte es auch aussehen, als ob er eine Funktion als ‚Ausfüller‘ ausgeübt hat, daß er eine ergänzende Verdeutlichung der Notenköpfe usw. durchführte, um den Notentext für die praktische Verwendung auszubessern. Das bleibt aber noch näher zu kontrollieren.

Mit den beiden noch ausstehenden Kopisten, H1 und H3, rückt aber die Frage des Anfangs von Schmidts Kopistentätigkeit wieder in den Vordergrund. Wie oben erwähnt, hatte ich in den frühen Kopien drei Stadien von Schmidts Handschrift angenommen: ein etwas ‚barock‘ anmutendes, ein Übergangsstadium und den ‚fertigen‘ Schmidt ab etwa 1722. Als Beispiel des Übergangsstils habe ich ein Faksimilebeispiel von *Radamisto* angeführt³⁶ und überhaupt die von den beiden Kopisten H1 und H3 geschriebenen Teile (H1: *Radamisto*, *Muzio Scevola*, sechs Seiten von *Floridante* und 40 Seiten von *Tamerlano*; H3: *Acis* Bl. 26–61 und Bl. 81 – 228, 40 Seiten von *Flavio* und eine Seite von *Floridante*) als Belege des Übergangsstils bei Schmidt aufgefaßt. Besonders die Schreibweise von H1 steht in vieler Hinsicht der von Schmidt sehr nahe; eigentümlich ist ihm nur die Tendenz zu einer schrägen Haltung, einer Art ‚Kursivschrift‘, während H3 sich stärker vom (späteren) Schmidt unterscheidet. Ich muß aber jetzt mit Clausen darin übereinstimmen, daß hier wahrscheinlich zwei Nebenkopisten, nicht Frühstadien von Schmidts Handschrift, vorliegen. Für H3 geht dies aus dem Wechsel der Hände von Schmidt und von H3 in *Acis* (MA 996) hervor; bei H1 stehen die letzten 40 Seiten von *Tamerlano* in seiner Hand den vorausgehenden Teilen der Kopie in Schmidts Hand gegenüber. Wenn aber die Kopien von *Radamisto* (1719/20) und *Muzio Scevola* (1720/21) von H1, nicht von Schmidt herrühren, so muß die Frage aufkommen, wann überhaupt Schmidt zu kopieren angefangen hat. Und hier muß vor Clausens Darstellung gewarnt werden, die dazu neigt, ein Wissen vorzutäuschen, das wir nicht haben.

³⁶ Larsen, S.308.

Für die angeblich von Schmidt geschriebenen Kopien von Werken, die vor seinem Kommen nach England datieren, hat Clausen eine neue Bezeichnung erfunden: „Archiv-Partituren“ (*Rinaldo*, *Amadigi*, *Il Pastor Fido*, *Acis*); es heißt z. B. über die Kopie von *Il Pastor Fido*³⁷: „Händel ließ sich diese Part. um 1717, bald nach der Ankunft J. Chr. Schmidts in England, schreiben. Aus den Plan. f. die Auff. v. 1733/34 geht hervor, daß er sie wenigstens bis dahin als seine Archivpart. aufbewahrte.“ Es ist hier von einer gefährlichen Tendenz in Clausens Buch die Rede. Einer Aussage wie der hier zitierten wird der Leser wohl entnehmen, daß es sich dokumentarisch nachweisen läßt, daß die betreffende Kopie von Schmidt (um) 1717 in England geschrieben wurde. Wie schon oben festgestellt, wissen wir aber nicht einmal, ob Schmidt schon 1717 oder erst 1719 nach England kam. Clausens Formulierung ist für die Darstellungsweise seines Buches typisch: in überaus vielen Fällen treten ähnliche Formulierungen auf, die in der Form eines Tatsachenberichtes eine rückschließende Betrachtung verbergen oder, anders ausgedrückt, wo ein ‚so war es‘ in Wirklichkeit als ein ‚so muß es (nach Ermessen des Autors) vor sich gegangen sein‘ zu lesen ist. Trotz der ganz konkreten Angabe Clausens wissen wir nicht, wann diese Kopien (RM 19 d5, *Rinaldo*; RM 19 e4, *Il Pastor Fido*, und MA 1003, *Amadigi*) geschrieben wurden, und es darf jetzt auch als fraglich gelten, von wem sie geschrieben worden sind. Meine frühere – auch von Clausen übernommene – Erklärung, daß hier ein Schmidt-Frühstadium vorliegt, scheint mir jetzt kaum haltbar. Eher liegen hier Partituren vor, die tatsächlich vor Schmidts Auftreten in London entstanden sind.

Ich möchte hier auf einige Informationen von Terence Best hinweisen, die er mir schon vor Jahren freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. In der Sammlung des Earl of Malmesbury befinden sich u. a. einige frühe Händel-Kopien aus dem Besitz einer Elizabeth Legh, die auch Kopistennamen anführen. In einer Partitur von *Il Pastor Fido* ist von ihr eingetragen: „Elizabeth Legh 1716“ und „Transcribed by Mr Newman, Febr 1715“; in einer *Teseo*-Partitur heißt es ganz ähnlich: „Elizabeth Legh her Book 1717“ und „Transcribed by Mr Linike June 1717“. In dem Newman-Manuskript findet sich derselbe eckige C-Schlüssel wie in der eben besprochenen „Archiv-Partitur“. Ich zitiere aus dem Kommentar von Mr. Best: „If Larsen and Clausen are correct in attributing to Smith these early MS copies with their various distinctive clefs and rests, then the Legh keyboard MS, pages 1–109, and the ‘Teseo’ score are by Smith, whatever part Linike may have had in the latter. If these authorities are not right, then the ‘early Smith’ could be Linike“. Ich glaube, diese Informationen legen es nahe, die von mir ursprünglich als Frühstadien von Schmidts Kopiaturen aufgefaßten Abschriften als Arbeiten englischer Kopisten anzusehen; ob dabei andere Kopisten als die von Best angegebenen in Frage kommen, bedarf noch näherer Untersuchung. Das wird wohl zu der Annahme führen müssen, daß Schmidt, der zuerst (vermutlich ab 1719) als Geschäftsführer und gelegentlich auch als Verleger beschäftigt war, erst ab 1721/22 (*Floridante*, zweite DP zu *Radamisto*) als Kopist und (später) als Leiter einer Kopisten-Gruppe angefangen hat.

³⁷ Clausen, S. 196.

Ich möchte ganz kurz zusammenfassen. Im Gegensatz zu Clausens sorgfältiger und genauer Untersuchung der Papierqualitäten wirkt seine Aufstellung von zwölf ‚neuen‘ Kopisten (und seine Bemerkungen zur Kopistenfrage überhaupt) mißverständlich und irreführend. In zwei Fällen hat er klar zusammengehörige Kopien als von zwei verschiedenen Kopisten herrührend angegeben. Die Zahl von zwölf (zehn) angeblich mit Schmidt „eng zusammenarbeitenden“ Kopisten ist nur dadurch erreicht worden, daß Aushilfs-Kopisten mit ganz wenigen Seiten Kopiaturn den festen Kopisten Händels (Schmidts) mit Tausenden von Seiten gleichgestellt werden und daß auch die Arbeit (hauptsächlich oder ausschließlich) an den inferioreren Pasticcio-Kopien als vollwertig anerkannt wird. Während Clausen bei der Bogen-Einteilung und Wasserzeichenbeschreibung ganz genaue Angaben bringt, zieht er bei den Kopistenangaben unpräzise Formulierungen vor, wie diese: „Sm, S1 u. Hb1 in enger Zusammenarbeit“, auch wo die Rolle von Hb1 im Vergleich zu Sm und S1 ganz untergeordnet ist und übrigens leicht hätte genau angegeben werden können (*Lucio Papirio, Venceslao*). Ein positiver Beitrag zur Kopistenfrage ist jedoch die Erkenntnis der ‚Kursivschrift‘ in einigen wenigen Kopien aus der Zeit um 1720 als einer selbständigen Kopistenhandschrift (H1) anstatt eines Frühstadiums von Schmidts Handschrift. In Verbindung mit den zitierten Informationen von Terence Best scheint dies eine geänderte Auffassung von Schmidts frühen Aktivitäten nahelegen und den Anfang seiner Kopistentätigkeit auf 1721/22 zu verschieben.

Als ein drittes Hilfsmittel zur Händel-Dokumentation wurden oben die Solistenangaben erwähnt, die sich in vielen Händelschen Direktions-Partituren von Oratorien und ähnlichen Werken finden. Auch in einigen Autographen von Werken dieser Art finden sich entsprechende Angaben, jedoch in weit kleinerem Umfang. Diese Angaben sind oft wertvoll als selbständige Informationen oder als Bestätigung von Informationen aus anderen Quellen. Gewisse Beschränkungen ihres Quellenwertes liegen jedoch auf der Hand. 1. Wenn Händel selbst bei einer Arie einen Sänger anführt, so wird diese Angabe allein kaum sagen können, ob der betreffende Sänger tatsächlich die Arie gesungen hat oder nur von Händel dafür in Aussicht genommen wurde. 2. Wenn von einem Sänger die Rede ist, der durch viele Jahre Händels Ensemble angehörte, kann es schwerfallen zu bestimmen, wann innerhalb dieser Zeitspanne die für ihn bestimmte Variante zur Ausführung kam. 3. Die Solistenangaben rühren nicht nur von Händel selbst, sondern auch von Schmidt und von anderen Kopisten oder Benutzern der Partitur her. Es kann dabei schwierig sein festzustellen, ob die Eintragung aus einer Aufführung in Händels Zeit, vielleicht aus der Zeit seiner Blindheit, wo er kaum selbst Namen hinzufügen konnte, oder erst aus der Zeit nach seinem Tode stammt, aber die meisten Probleme dieser Art dürften heute geklärt worden sein.

Trotz dieser Einschränkungen kann die Analyse der Solistenangaben oft wertvolle Informationen beitragen. In besonderem Maße gilt dies für ein Werk wie den *Messias*, in welchem die Arien nicht an Personen gebunden sind, sondern frei ausgewechselt werden können. Wir haben es hier mit mehreren Ensembles zu tun, die sich klar

voneinander abheben, wie dem Ensemble der Uraufführung in Dublin 1742, dem ersten Londoner Ensemble von 1743, dem Ensemble von 1749, abgesehen von einigen Sängern, die nur vorübergehend darin gesungen haben. So konnten die Veränderungen verschiedener Stücke durch Solistennamen allein chronologisch genau fixiert werden³⁸.

Seit langer Zeit hat man in der Bundesrepublik Deutschland nur wenig Händel-Forschung getrieben. Um so mehr ist Clausens Buch als ein umfassender Beitrag zur Händel-Dokumentation zu begrüßen. Daß hier eine sehr fleißige Arbeit geleistet wurde, ist unverkennbar. Während seine Vorgänger auf ebensoviel Seiten nur ein Werk von Händel (*Messias*) dargestellt haben, hat er in seinem Katalog fast alle Werke Händels dokumentarisch analysiert. Das ist gewiß eine Leistung, und wer sich sein subtiles System einer Beschreibung ganz aneignet, wird eine Fülle von Informationen aus seinem Katalog herausholen können. Aber je länger man damit arbeitet, desto stärker macht sich die Frage geltend: wie sehr kann man sich auf diese Informationen verlassen? Ist es wirklich möglich gewesen, diese große Fülle von Detailangaben zu überprüfen? Sind sie aus den maßgebenden Quellen geholt, und hat eine grundsätzliche Bewertung der Quellen stattgefunden?

Als Hauptproblem der Erforschung der Händel-Überlieferung haben wir die Frage der Versionen angegeben, d.h. einerseits die Feststellung der Wandlungen eines Werkes in Verbindung mit den sich ablösenden Wiederaufführungen und andererseits, aufgrund dieser Feststellung, das (vielleicht unlösbare) Problem einer ‚definitiven‘ Fassung. Für die Untersuchung dieser Probleme kommen in erster Linie nicht die Autographe, sondern eben die ‚Hand-Exemplare‘, die von Clausen primär beachteten Direktions-Partituren in Betracht. Es ist jedoch seine Ambition, nicht bloß die Aussage der Direktions-Partituren festzustellen. Er will vielmehr tatsächlich für jedes Werk die wechselnden Stadien festlegen; und um dies zu verwirklichen, nützt er eine Reihe weiterer Quellen aus. Den Informationen, die durch Untersuchung der Papierlagen-Ordnung, Wasserzeichen, Kopistenhandschriften und Solistenangaben im ‚Hand-Exemplar‘ zu gewinnen sind, fügt er andere, für die Chronologie der wechselnden Versionen besonders aus den Libretti gewonnene oder von Winton Dean übernommene Angaben hinzu. Die Libretti werden dabei im ganzen als erstrangige Quellen betrachtet, ungeachtet ihres meistens ungeklärten Quellenwertes. Winton Dean wird gewöhnlich ohne Vorbehalt akzeptiert; gelegentlich wird aber auch von seinen Angaben Abstand genommen.

³⁸ Vgl. hierzu Larsen, S.216–259; Shaw, S.109–121. – Etwas überraschend schreibt Clausen dazu (S.39): „Shaws Schlüssel zur Geschichte des Messiah sind die Veränderungen im Ensemble der Aufführungen unter der Leitung des Komponisten. Dabei stützt er sich vor allem auf die Sängernamen in den Handexemplaren. Seine Methode konnte in der vorliegenden Arbeit in ähnlichen Fällen übernommen werden.“ Demgegenüber muß ich darauf hinweisen, daß nicht nur diese ‚Methode‘, sondern auch alle die möglichen Resultate ihrer Verwendung auf die Direktions-Partitur des *Messias* in Tenbury schon in meinem *Messias*-Buch von 1957, nicht erst bei Shaw 1965 zu finden sind. Wenn Clausen mein Buch gelesen hat – was wohl eigentlich anzunehmen wäre –, muß er sehr oberflächlich gelesen haben.

Auf die sekundären Kopien, die in den Quellenuntersuchungen zur Frage der *Messias*-Versionen (Larsen, Shaw) eine wesentliche Rolle spielen, wird hier kein besonderer Wert gelegt. Zwei ganz verschiedene Charakterisierungen ihrer Eigenart treten auf. Clausen nimmt an, sie seien einerseits vom Geschmack ihrer Besteller geprägt³⁹, andererseits z.T. untereinander verbunden⁴⁰ und übrigens durch die „Faustregel der Kopisten“ bestimmt, immer die älteste von zwei oder mehreren Fassungen zu kopieren⁴¹. Wie schon früher betont, dürften weder der angenommene Einfluß des Auftraggebers auf die Gestaltung einer Kopie noch die postulierte „Faustregel der Kopisten“ stichhaltig sein. „Wurde ein Werk häufig revidiert“, heißt es weiter, „so stimmen kaum zwei seiner Kopien überein. Wessen Anweisungen hier die Kopisten folgten, dürfte kaum zu ermitteln sein.“ Auch das stimmt nicht. Sofern es sich um Kopien von Schmidt und dem Kreis um ihn handelt, kann kaum bezweifelt werden, daß Schmidt die Anweisungen gab, die für die anderen Kopisten maßgebend waren. In der Händel-Überlieferung muß Schmidt neben Händel – in gewisser Weise sogar mehr als Händel – als zentrale Figur gelten. Er hat keine Faustregeln benötigt, aber er hat wahrscheinlich grundsätzlich die Versionen weniger berücksichtigt, die als Konzessionen an bestimmte Solisten eingeführt waren, und das führt in vielen Fällen zweifellos auf eine ältere Fassung. Die von ihm überwachten Kopien – d.h. jedenfalls alle (oder die meisten) Kopien der großen Serien (Aylesford, Granville, Lennard) – werden vermutlich einerseits als indirekte Reflexionen wechselnder Aufführungsstadien, andererseits aber auch als von Schmidt von ‚zufälligen‘ Änderungen gereinigte Fassungen aufzufassen sein. Wie die Libretti müssen auch die sekundären (authentischen) Kopien als Quellen kritisch geprüft werden, aber kraft ihrer Zurückführung auf Schmidt und seine Mitarbeiter dürfen sie zweifellos zu den wesentlichen Quellen gezählt werden.

Es muß abschließend nochmals vor einer gefährlichen Tendenz in der Darstellung Clausens gewarnt werden (die vielleicht etwas als eine modische Erscheinung zu gelten hat): vor dem Aufheben der Grenze zwischen gesichertem Wissen und hypothetischen Vermutungen. In zahlreichen Fällen finden sich Formulierungen, die den Eindruck erwecken müssen, daß hier klare Tatsachen vorgelegt werden, nicht Annahmen und Hypothesen. Ein paar Beispiele dürften genügen.

Außer der oben erwähnten Bezeichnung „*Archiv-Partitur*“ hat Clausen noch eine andere, ähnliche Angabe: „*Ur-Handexemplar*“, erfunden. Auch dieser Terminus ist nicht zu empfehlen; einerseits weil „*Hand-Exemplar*“ normalerweise ein Exemplar meint, das in Aufführungen verwendet wurde und oft irgendwie Wissen über die Aufführungsumstände vermitteln kann, während hier von ‚Erst-Fassungen‘ die Rede ist, die vor der Aufführung ersetzt wurden, andererseits weil die Benennung „*Hand-Exemplar*“ eine vollständige Partitur vermuten läßt, während es sich hier nur in einem

³⁹ Clausen, S. 3, 54.

⁴⁰ Clausen, S. 55.

⁴¹ Clausen, S. 56.

Fall (*Rinaldo*) um eine komplette Partitur, in den wenigen anderen (*Ariodante*, *Floridante*) nur um einen Teil des ersten Akts handelt. Außer diesen drei „Ur-Handexemplaren“ ist jedoch noch einmal von einem „Ur-Handexemplar“ die Rede (*Giulio Cesare*). Aufgrund von zwei Blättern im Handexemplar konstruiert Clausen ein verschollenes (komplettes?) Handexemplar⁴²: „Die DP ist nach der Vorlage eines Ur-HE geschrieben, das bis auf zwei Blätter (heute als f. 85 u. 86 in das Aut. der Oper gebunden) offenbar verschollen ist.“ Und von einem Vertauschen der Bögen im Ur-HE wird dann weiter gesprochen.

Ein besonders charakteristisches Beispiel schneller und weitgehender Folgerungen aus einem wenig tragfähigen Material zeigt eine Beschreibung von Händels Arbeitsweise, ausgehend vom Autograph des *Samson*⁴³. „Dabei ist es oft nützlich zu wissen, daß Händel sich die Komposition größerer Werke folgendermaßen einteilte: Zunächst schrieb er von den Rezitativen nur den Text und von Arien, Duetten und Chören den Baß und eine vokale oder instrumentale Melodienstimme, dann ergänzte er die fehlenden Mittelstimmen auf den dafür freigelassenen Systemen, und schließlich vertonte er die Rezitative. Diese Reihenfolge ist selbstverständlich nur noch dort zu erkennen, wo unvorhergesehene Ereignisse den normalen Fortgang der Arbeit gestört haben, wie z. B. am Autograph des ‚Samson‘. Hier nämlich unterbrach Händel die Komposition, weil sich herausgestellt hatte, daß er das Oratorium in der nächsten Saison nicht würde aufführen können. [Fußnote Clausens dazu: Während seiner Arbeit am ‚Samson‘ im September und Oktober 1741 muß ihn die Einladung nach Dublin erreicht haben.] Als Händel ein Jahr später in der Komposition fortfuhr (etc.).“

Hier ist zuerst von einer (anscheinend) allgemeinen Arbeitsweise Händels bei größeren Werken die Rede. Als einziger Beleg wird *Samson* angeführt. Händel soll angeblich die Komposition unterbrochen haben, weil er während der Arbeit die Einladung nach Dublin bekommen habe. Aber Händel hat tatsächlich sein Werk zu Ende geführt und am Ende notiert: „*Fine dell’Oratorio. London. G. F. Handel. Octobr 29. 1741*“. Daß er, als er es ein Jahr später für die Aufführung vorbereitete, noch eine Reihe von Änderungen machte und den Schluß erweiterte, ist ja für ihn charakteristisch und wird durch Clausens Auslegung falsch ausgedrückt. Auch die Angabe, daß er erst so spät die Einladung nach Dublin bekam, kann kaum stimmen und ist reine Vermutung ad hoc („muß ihn die Einladung nach Dublin erreicht haben.“) Seit Horatio Townsend⁴⁴ ist von irischer Seite festgehalten worden, daß der *Messias* nicht nur in Dublin zuerst aufgeführt, sondern für die betreffenden wohltätigen Institutionen dortselbst komponiert wurde, wie in einer Mitteilung in *Faulkner’s Journal* 1742 zuerst angeführt. Aus diesem und anderen Gründen müssen die Verhandlungen zwischen Händel und Dublin auf eine frühere Zeit, nicht erst auf September–Oktober zurückgehen. Das hätte ihm gewiß nicht genügend Zeit gegeben, die Anfang

⁴² Clausen, S. 151.

⁴³ Clausen, S. 68.

⁴⁴ H. Townsend, *An Account of the Visit of Handel to Dublin* (1852), S. 29ff.

November angetretene Reise nach Dublin vorzubereiten. Vielleicht ist die von Clausen beschriebene Kompositionsweise für Händel – in größerem oder kleinerem Umfang – charakteristisch, aber weder bietet das einzige Beispiel dafür, der Sonderfall *Samson*, eine genügende Grundlage, noch darf die vorgelegte Argumentation als Beweisführung gelten.

Clausens Buch ist ein bemerkenswerter Beitrag zum Studium der Händel-Überlieferung. Er hat ein sehr umfassendes Material durchgearbeitet und eine erstaunliche Fülle von Informationen gesammelt; und er hat dadurch gewiß zur Klärung der Wandlungen von Händels Werken beigetragen. Aber es bleibt eine fundamentale Schwäche seiner Arbeit, daß seine Hypothesen und Vermutungen nicht klar genug als solche hervortreten, sondern oft den Eindruck einer problemlosen Klarheit vortäuschen, obwohl eine sichere Basis nicht vorhanden ist. Die Arbeit ist primär ein Buch für Händel-Spezialisten, einerseits weil vermutlich nur diese sich die Mühe machen werden, sich das subtile System des Katalogs anzueignen (und überhaupt sich für die Fülle der Informationen zu begeistern) und andererseits, weil eine kritische Haltung notwendig ist, um zwischen Tatsachen und Vermutungen unterscheiden zu können. Als Handbuch für Nicht-Spezialisten wird es kaum zu empfehlen sein.

Die Lais im Roman de Fauvel

von Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Der *Roman de Fauvel* ist eine bittere Attacke gegen die Kirche und die allgemeine Zeitmoral, geschrieben in Paris von dem königlichen Sekretär Gervais du Bus. Die zwei Teile dieser allegorischen Dichtung, verfaßt in den Jahren 1310 und 1314, sind in mehreren Manuskripten erhalten, aber nur ein einziges Manuskript, Paris, Bibl. nat. fr. 146, das 1316 geschrieben wurde, enthält musikalische Zusätze; sie wurden älteren Vorlagen entnommen und oft ein wenig abgeändert, so daß sie sich dem Text besser anpassen; einige wurden neu komponiert von einem zweiten Pariser, Chaillou de Pesstain.

Es gibt 167 musikalische Stücke, deren Länge von wenigen Takten oder Phrasen bis zu mehreren Seiten reicht¹. Die polyphonen Kompositionen darunter wurden in einer guten Ausgabe von Leo Schrade vorgelegt², aber das monophone Repertoire ist bisher nur in einer ungenügenden Weise durch eine Dissertation behandelt worden, in

¹ Für einen Refrain existiert keine Musik; einem Conductus (Prose) fehlt der Großteil der Musik; und die Noten einer Doppelmotette wurden ausgelassen.

² S. *Polyphonic Music of the 14th Century I*, hrsg. von L. Schrade, Monaco 1956.