

zeption (etwa bei Johann Friedrich Reichardt) hinzunehmen würde. Insgesamt prägt der identifikatorische Umgang mit den Anfängen der deutschen Aufführungstradition händelscher Oratorien diesen Band stärker, als es der strukturgeschichtliche Anspruch erwarten lässt. Nachdem diese Tradition abgerissen ist, weil Händel-Aufführungen zunehmend in den Bereich der „Alten“ Musik abgedrängt wurden, anstatt wie noch vor Jahrzehnten als Medium bürgerlich-religiöser Selbstverständigung zu fungieren, müsste eine größere Distanz auch zu deren Anfängen möglich sein.

Trotz des ähnlichen theoretischen Ansatzes unterscheidet sich Annette Monheims Darstellung von den Beiträgen des Konferenzberichtes in wichtigen Punkten. Ein flüchtiger Blick auf die Gliederung lässt zwar zunächst ähnliche Schwerpunktsetzungen erkennen – zuerst „Anglophilie“, dann „Literarische Händel-Rezeption“, während die Verbreitung händelscher Werke in Deutschland und die Geschichte der Aufführungen unter dem Titel „Pragmatische Händel-Rezeption“ abgehandelt wird, und am Ende noch die „Kompositorische Händel-Rezeption“ folgt. Die in der Gliederung zum Ausdruck kommenden methodischen Vorgaben behindern jedoch in keiner Weise die breit und instruktiv angelegte Auseinandersetzung mit den Quellen verschiedenster Art, denen ausdrücklich das Hauptinteresse der Arbeit gilt und die im Anhang durch umfangreiche Übersichten (fast ein Drittel des Buches) vorzüglich dokumentiert werden. Die Tabellen zu den Händel-Handschriften in deutschen Bibliotheken und zu den Händelaufführungen (letztere sowohl chronologisch als auch nach Werken und Aufführungsorten geordnet) lassen ebenso wenig Wünsche offen wie die Synopsen zu den verschiedenen Übersetzungen von *Alexanderfest*, *Judas Macabäus*, *Messias* und dem *Funeral Anthem*. Wichtige, sonst schwer erreichbare Texte zur Aufnahme von Händels Musik werden zugänglich gemacht und die Bearbeitungspraxis mit ausführlichen Notenbeispielen dokumentiert. Bisher nur in lokalgeschichtlicher Literatur erwähnte Aufführungstraditionen händelscher Werke wie in Hannover finden bei Monheim eine ebenso gründliche Erörterung wie längst bekannte Texte, Übersetzungen und Bearbeitungen. Die Zusammenstellung der Händel-Handschriften in deutschen und dänischen Bibliothe-

ken lässt eine relativ enge Bindung an *RISM* erkennen. Mit einem offeneren Blick über dessen Erfassungsstand hinaus wären der Autorin noch manche andere Quellen aufgefallen. Als Beispiele seien nur die Bearbeitung des *Funeral Anthem* für die Trauerfeierlichkeiten zum Begräbnis Friedrichs des Frommen von Mecklenburg-Schwerin (1785) in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern und eine Partitur des *Messias* unbekannter Provenienz mit italienischem Text in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden genannt. Doch solche Desiderata mindern angesichts der Fülle des Materials in keiner Weise den Wert dieser Arbeit, die auf weite Strecken die Qualitäten eines guten Handbuchs erreicht und der lediglich etwas weniger Ehrfurcht vor den Geßlerhüten sozialwissenschaftlicher Theorie nicht geschadet hätte. Für zukünftige Forschungen zur Verbreitung und Aufführungsgeschichte von Händels Musik im deutschsprachigen Raum wäre eine Ausweitung auf die Zeit vor 1760 und vor allem auf den süddeutsch-österreichischen Raum zu wünschen, mit der das bisherige Bild noch manche Ergänzung erfahren würde.

(Januar 2003)

Gerhard Poppe

JOACHIM ROLLER: *Die Ausführung des Orgelcontinuo vornehmlich in den Rezitativen der geistlichen Kantaten und Passionen von Johann Sebastian Bach*. Sinzig: Studio 2001. 220 S., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 6.)

Bachs Continuoopraxis unterliegt ungeachtet der Forschungen von Laurence Dreyfus noch in vielfacher Hinsicht kontroverser Interpretation. Die vorliegende Arbeit, eine Bayreuther Dissertation des Jahres 2000, greift die mit der Orgelmitwirkung zusammenhängenden Probleme auf, deren wichtigstes, die Frage nach „kurzer“ oder „langer“ Rezitativbegleitung, im Zentrum der Arbeit (wie auch des Hörinteresses) steht.

Die Untersuchungsweise des Autors geht von der Voraussetzung aus, dass die Quellen, zumal die Autographe, von Bach in jeder Hinsicht präzise niedergeschrieben wurden und dass alles – fast möchte man sagen, jeder Fliegender – so und nicht anders gemeint sein kann. Das ist als Ausgangspunkt jeglicher Untersuchung gewiss legitim und müsste allen-

falls revidiert werden, falls sich daraus Widersprüche ergeben sollten.

Das inhaltliche Zentrum der Arbeit sind die Notationsformen in den Rezitativen (Kap. II) und deren Bezifferung (Kap. III). Dabei ergibt sich mit hinreichender Deutlichkeit, dass nur eine „gehaltene“ Rezitativbegleitung als Normalfall von Bach gemeint sein kann und dass abweichende Begleitung – „kurz“ oder Mischformen – ausdrücklich entsprechend notiert wird, – ein Ergebnis von entscheidender Bedeutung für unsere musikalische Praxis!

Problematischer sind die Aussagen zur Bezifferung. Auch hier geht Roller von der Prämisse aus, dass Bach den Spieler mit minutiöser Genauigkeit anweist, was, in welcher Akkordlage und ggf. mit welchen Auslassungen dieser zu greifen hat (vgl. die Abb. 49 auf S. 117): „Diese Erkenntnis kann in ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden“ (S. 137).

Hier sind nun doch erhebliche Zweifel anzumelden. Zunächst wäre auf die „Regeln vom General Baß“ hinzuweisen, die sich Anna Magdalena Bach in ihr Klavierbüchlein von 1725 – zweifellos in Abstimmung mit ihrem Gatten – notiert hat (NBA V/4, S. 131), die aber leider in der Quellenzusammenstellung (S. 201–212) fehlen. Dort wird in den Regeln 5 bis 15 ausführlich dargelegt, welche Noten zu den einzelnen Ziffern stillschweigend hinzuzugreifen sind. Sollte Bach hier seine Gattin derart hinter Licht geführt haben?

Ferner: Die landläufige Regel, bei Schütz verrate die Bezifferung, was die übrigen Mitwirkenden spielten bzw. sangen, bei Bach dagegen, was der Organist zu greifen habe, erweist sich bei näherem Betrachten als nur annähernd zutreffend: Auffallend oft nämlich folgen Bachs Ziffern lediglich dem Verlauf der notierten (Ober-)Stimmen (vgl. S. 138–243), und es wäre zu fragen, ob Bachs Absicht wirklich auf eine planmäßige Nachzeichnung der notierten Oberstimmen abzielt, oder ob er nicht etwa vielfach unter Zeitdruck den Weg des geringsten Widerstandes beschritten hat.

Spätestens hier stellt sich die Frage, wie sich Rollers Prämisse von einem mit letzter Akkuratess arbeitenden Bach mit unseren aus dem bisherigen Quellenstudium erwachsenen Erkenntnissen in Einklang bringen lässt – ich fürchte, schwer. Gewiss ist unser Wissen Stückwerk. Wenn aber z. B. Bachs Kopist mit den

Stimmen zur Pfingstmontagskantate des Jahres 1729 (BWV 174) erst am Pfingstsonntag – Bach hatte vor- und nachmittags je eine Kantate aufzuführen – fertig geworden war oder wenn z. B. katastrophale, das Werk entstellende Kopierfehler in den Stimmen zur *Matthäus-Passion* nicht nur 1736, sondern auch zur Wiederaufführung 1742 unkorrigiert blieben (A. Dürr, „De vita cum imperfectis“, in: Festschrift A. Mendel, Kassel u. a. 1974, S. 243–253), dann bleibt es schwer zu glauben, dass Bach Zeit hatte, dem Organisten exakte Angaben über Akkordlage, Oberstimmenführung, ja sogar Weglassung von Tönen, mit seiner Bezifferung vorzuschreiben. Sollten eines Tages die Originale in Bezug auf Bachs Arbeitsweise noch eingehender untersucht worden sein, so lassen sich vielleicht klarere Erkenntnisse – auch für Bachs einzelne Schaffensphasen – gewinnen. Vorläufig klafft hier jedoch ein schwer zu überbrückender Widerspruch zu Rollers Ergebnissen.

Die letzte Untersuchung gilt der Temperatur der Orgelstimmung an Bachs Wirkungsstätten. Das Ergebnis bleibt erwartungsgemäß weitgehend hypothetisch. Wieder ist vor dezierten Schlussfolgerungen zu warnen, z. B. der Annahme, Bach habe „die Eigenheiten der Stimmung der Thomaskirchenorgel zum Affektausdruck genutzt“ (S. 191), also für beide Leipziger Kirchen unterschiedlich komponiert, und wir beschränken uns auf die vorsichtige Frage, wie Bach sich – die vermutete modifiziert mitteltönige Stimmung vorausgesetzt – bei Aufführung der Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140), einer Kantate in *Es* mit einer Chorton-Orgelstimme in *Des*, mit dem klanglichen Ergebnis abgefunden haben mag.

Unter den Fehlern, die sich, soweit ersichtlich, in tragbaren Grenzen halten, sei hier der eine berichtet: Die Dissertation über die *Theorie des Rezitativs* (Göttingen 1955) stammt von Friedrich Heinrich Neumann (S. 23 und 218) und nicht von Werner Neumann, der bereits 1938 in Leipzig promoviert worden war.

(November 2002)

Alfred Dürr