

Besprechungen

Jürgen Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Mit einer umfangreichen Quellendokumentation.* Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag 2009 (Magdeburger Telemann-Studien. XX.). 585 S.

Opernouvertüren und Vorworte zu wissenschaftlichen Veröffentlichungen haben nach aller Erfahrung dies gemeinsam, daß sie zwar häufig post festum geschrieben, jedoch zuerst wahrgenommen werden. Im vorliegenden Fall ist von solchem Vorgriff bei der Lektüre eher abzuraten, weil er zu Irritationen führen müßte, zu Zweifeln, ob das im weiteren Verlauf Gelesene überhaupt richtig verstanden worden ist. Dazu später mehr. Nicht unbedingt irritierend, eher nur störend wirkt die sperrige, allerdings einer aktuellen Mode folgende Vokabel vom „prosopographischen“ Ansatz, hinter der sich nichts weiter verbirgt als eine personengeschichtlich ausgerichtete, personenbezogene Darstellung, die im Unterschied zur Hagiographie des 19. Jahrhunderts nach dem Grundsatz verfährt „Es wachsen keine Eichen in der Wüste“. Wenn freilich das Vorwort hierzu einschränkend bemerkt, der Ansatz entspringe „weder genealogischen Interessen noch lexikalischen Absichten“ und sei „schon gar nicht Ausdruck positivistischer Sammeltätigkeit“, so erweckt diese Apologie den Eindruck, der Autor habe zu guter Letzt Angst vor der eigenen Courage bekommen. Bedarf es denn erst einer Rechtfertigung beziehungsweise Entschuldigung, wenn statt kulturwissenschaftlichen Emanationen und philosophischen Spekulationen einmal bevorzugt Daten und Fakten zu Personen geliefert werden, zu Mitgliedern von Ensembles, mit denen namhafte Komponisten – hier also Telemann nebst einigen Zeitgenossen – einen erheblichen Teil ihres Œuvres erst- beziehungsweise wiederaufgeführt haben?

Zum Glück hat Neubacher sich an die Vorgaben dieses seines eigenen Vorwortes nicht gehalten. Vielmehr liefert er als Erträge einer Zusammenfassung und Erweiterung eigener Studien, der Auswertung einer reichen Sekundärliteratur und insbesondere einer schier unendlichen Quellenarbeit ein übersichtlich aufbereitetes breites Panorama von Personen, Institutionen und Usancen, von Entscheidungen, Finanzierungsproblemen, Routine- und Sonderfällen, wobei die Behandlung der – in der Großstadt Hamburg schon im

17. und 18. Jahrhundert überaus komplizierten – Verwaltungsstruktur ein Lieblingsthema der die Hansestadt betreffenden Musikgeschichtsschreibung fortführt, mit dem sich (in unterschiedlicher Ausführlichkeit und mit wechselndem Erfolg) schon Heinrich Miesner (1929), Liselotte Krüger (1933), Joachim Kremer (1995) oder Robert von Zahn (1991) auseinandergesetzt haben.

Ein nicht genug zu lobender Vorzug von Neubachers Buch besteht darin, daß zahlreiche Quellenbelege in Anhangskapitel ausgelagert worden sind und sich dort zusammenhängend und leicht zugänglich präsentieren. Allein die Besetzungslisten von Telemanns Hamburger Kirchen- und Festmusiken nehmen mit fast hundert Druckseiten nahezu ein Sechstel des insgesamt opulent ausgestatteten Bandes ein. Mit ihren von 1725 bis 1767 reichenden Nachweisen decken sie praktisch den gesamten Zeitraum von Telemanns Hamburger Wirken ab, also die Jahre zwischen dem Tod Joachim Gerstenbüttels (1721) und dem Dienstantritt Carl Philipp Emanuel Bachs (1768). Hauptsächlich handelt es sich um Abrechnungen über Sonderveranstaltungen, doch deutet (ungeachtet des Fehlens einschlägiger Zeugnisse) nichts darauf hin, daß etwa im Alltag prinzipiell anders verfahren worden wäre.

Halb so viele Druckseiten wie das vorgenannte Material, jedoch hinsichtlich der investierten Arbeit jenes um ein vielfaches übertreffend, beanspruchen die bio-bibliographischen Mitteilungen über Musiker, die zeitweilig oder dauernd in Hamburg tätig waren und entweder gelegentlich oder aber (und dies zum Teil über Jahrzehnte) ständig in Telemanns Aufführungen mitgewirkt haben. Teils handelt es sich bei diesen Personen um norddeutsches „Eigengewächs“, teils um „Importe“ aus Mitteldeutschland, insbesondere aus Thüringen, doch konnte ein Verfolgen ihrer norddeutschen Aktivitäten und nicht zuletzt das Entwirren ganzer Musikedynastien ganz sicher nur „vor Ort“ erfolgen, wie denn auch die mitgeteilten Fakten den norddeutschen Bereich bewußt akzentuieren und für Ergänzungen aus anderen Beobachtungsfeldern offen bleiben. Eine große Zahl neuer Daten sind hier zusammengetragen, darunter dankenswerterweise auch solche aus Kirchenbüchern, deren Benutzung bekanntlich oftmals beschwerlich und neuerdings auch kostspielig ist. Zahlreiche Verweise beziehen sich auf gründlich ausgewertete literarische Quellen des 18. Jahrhunderts, auf Forschungsarbeiten neuerer Zeit sowie auf Akten, hauptsächlich aus dem Staatsarchiv Hamburg. Ungeachtet einer anderwärts gelieferten Übersicht zu deren Signaturen sind diese doch im wesentlichen „stumm“ und von eher statistischem Wert. Darüber hinaus wäre zu hoffen, daß die Akten auch in Zukunft ihre gegenwärtigen Signaturen behalten und damit für Außenstehende auffindbar bleiben.

Nur zu natürlich und wohl auch beabsichtigt ist, daß ein so reich bestelltes Feld Begehrlichkeiten weckt, den Wunsch nach weiterer Vervollkommnung mit sich bringt, wobei neben Ergänzungen auch Berichtigungen kaum zu ver-

meiden sind.¹ So finden sich (zum Teil zusätzliche) „mitteldeutsche“ Daten zu den Sängern Nathanael Petzoldt, Johann Gottfried Riemschneider und Johann Gottlob Schneider, die allesamt einstmals in Leipzig im Collegium musicum mitgewirkt hatten, etwa bei Michael Maul² oder auch in einem seit langem „im Druck“ befindlichen Pisendel-Aufsatz³ des Rezensenten. Der 1688 als Sohn des Leipziger Nikolaioorganisten Daniel Vetter geborene Carl Friedrich Vetter war, wie die von Neubacher mitgeteilten Daten und Quellenbelege zeigen, tatsächlich sowohl Kammermusiker als auch Sänger. 1719/20 gehörte er zu Bachs Köthener Hofkapelle, im Juli 1724 gastierte er zusammen mit Johann Sebastian und Anna Magdalena Bach in Köthen;⁴ eine Patenschaftseintragung vom 14. August 1756 im Taufbuch der Leipziger Thomaskirche bezeichnet ihn als bereits verstorben. Hinsichtlich der Provenienz der Originalstimmen zu Johann Sebastian Bachs Cembalo-Doppelkonzert BWV 1061a ist der – erstmals 1975 von mir vorgebrachte – Hinweis auf den Hamburger Heilig-Geist-Organisten Carl Christoph Hachmeister (1710–1777) überholt; Michael Kessler konnte nachweisen, daß die einschlägigen Besitzvermerke auf den teilautographen Stimmen (*St 139*) vom gleichnamigen Sohn des Genannten, Carl Christoph Hachmeister d. J. (1757–1832, Organist in Hamburg-Billwerder), stammen.⁵

Ungeachtet der sicherlich nicht leicht zu bändigenden Materialfülle wäre zuweilen wohl auch eine weniger rigide Selbstbeschränkung angebracht gewesen. So erscheint bei einem der drei mit Hamburg verbundenen Angehörigen der Familie von KönigsLöw zwar ein knapper Hinweis auf eine Veröffentlichung zur Musikgeschichte von Lübeck und auf Johann Wilhelm Cornelius von KönigsLöw, jedoch ohne dessen Lebensdaten 1745–1833 und ohne ausdrückliche Erwähnung seiner jahrzehntelangen Tätigkeit in der be-

¹ Andere Corrigenda sind erfreulicherweise nur in geringem Ausmaß anzumerken. Johann Heinrich Buttstetts Schrift müßte *Ut, mi, sol...* heißen (S. 172), und einem *Audio Theologico* (S. 252) ließe sich zwar ein *Audiosus* (MGG, Bd. VI, Sp. 544) an die Seite setzen, doch sollte hier wie dort die zugegebenermaßen einem A ähnelnde Ligatur doch lieber als das gemeinte *St* aufgelöst werden. Ob alle Textübertragungen – beispielsweise Telemanns 1765 geschriebene *Nachwehen die Kayserl. Trauermusic betreffend* – der Weisheit letzten Schluß darstellen, muß dahingestellt bleiben.

² M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg i. Br. 2009, S. 1099 ff. (Biogramme sämtlicher nachgewiesener Sänger am Leipziger Opernhaus).

³ H.-J. Schulze, *Pisendel – Leipzig – Bach. Einige biographische Anmerkungen*, in: Pisendel-Tagungsbericht Dresden 2005, Hildesheim 2009, S. 387 ff. Weitere Daten zu Riemschneider auch in H. J. Marx, *Händel-Handbuch*, Bd. I, Laaber 2008.

⁴ Dok II, Nr. 184.

⁵ M. Kessler, A. F. C. Kollmann's *Quarterly Musical Register (1812). An annotated edition with an introduction to his life and works*, Aldershot/England und Burlington/VT 2008, S. 42, sowie briefliche Mitteilungen des Verfassers vom 14. 6. 2006.

nachbarten Hansestadt. Bei dem Organisten Georg Preuß (1681–um 1733), der Ende 1720 auch in die Neubesetzung der Stelle an St. Jakobi involviert war und insoweit dem Umfeld Johann Sebastian Bachs zuzurechnen ist, lassen die von Neubacher mitgeteilten Daten erkennen, daß die 1732 von Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* vorgenommene übervorsichtige Differenzierung zwischen einem Greifswalder und einem Hamburger Namensträger, die sich über Eitners Quellenlexikon bis in die RISM-Katalogisierung⁶ fortgepflanzt hat, gegenstandslos ist, und es sich um ein und dieselbe Person handelt. Allerdings bleiben die für die einstige Annahme von Namensvettern maßgebenden Publikationen Preuß' (*Observationes musicae*, Greifswald 1706, und *Grund-Regeln von der Structur und den Requisitis einer untadelhaften Orgel*, Hamburg 1729) bei Neubacher unerwähnt, und folgerichtig fehlt auch ein Hinweis auf die umfangreiche Rezension der letztgenannten Schrift in Johann Matthesons *Grosser General-Baß-Schule*, Hamburg 1731 (hier: *Vorbereitung zur Organisten-Probe*, S. 16–29), in der Mattheson den Hamburger Kollegen des massiven Plagiiens von Veröffentlichungen Andreas Werckmeisters beschuldigt und zur Strafe den Namen des Verfassers der *Grund-Regeln* verschweigt.

Besonderes Interesse können Neubachers Erkenntnisse zur Aufführungspraxis beanspruchen. Hier liefern die mitgeteilten Abrechnungen sowie zusätzliche eingehende Untersuchungen an Quellenmaterialien, insbesondere an erhaltenen Resten von Telemanns Hamburger Aufführungsstimmen den Nachweis, daß üblicherweise 4 (ausnahmsweise auch bis 8 oder 9) Vokalistinnen und etwa 15 Instrumentalisten für die Aufführungen zur Verfügung standen und von zuständiger Seite auch finanziert wurden. Zusätzliche Kräfte hätte der Kantor aus eigener Tasche bezahlen müssen, woran ihm begreiflicherweise wenig gelegen sein konnte. Insbesondere im Vokalbereich lieferte die „Solistenmusik“ (4 Sänger, zuweilen mit je einem Ripiensänger verstärkt) Ergebnisse, die der Akustik großer Hamburger Hauptkirchen (vor allem St. Michaelis) nicht angemessen waren. Aus der Ära Carl Philipp Emanuel Bachs – in der die Verhältnisse sich keinesfalls geändert hatten – liegen einige Urteile vor, die derartige Defizite beim Namen nennen. Matthias Claudius spricht gelegentlich vom lediglich sichtbaren „Maulzucken“ und „abgebrochenen verlorenen Lauten“, die auf eine akustisch kaum oder gar nicht wahrnehmbare Musikdarbietung schließen ließen.⁷ Von einer Probe zu C. P. E. Bachs „Heilig“ heißt es 1785, „die Musik war schön, aber die Aufführung bei den schlecht besetzten Chören nicht sonderlich“.⁸ Wenn der Bach-Sohn im

⁶ RISM B VF, *Écrits Imprimés concernant la Musique*, Bd. II, München 1971, S. 668.

⁷ CPEB Briefe I, S. 148 (Claudius an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Juli 1768).

⁸ Wiedergegeben in *800 Jahre Musik in Lübeck. Zur Ausstellung im Museum am Dom*

September 1775 gegenüber Johann Nikolaus Forkel brieflich äußerte,⁹ daß es sich bei der 22stimmigen Motette „Es erhob sich ein Streit“ aus der Feder des „großen und ausdrückenden Componisten“ Johann Christoph Bach (1642–1703) um ein Meisterwerk handele, das sein Vater zum Erstaunen der Zuhörer einmal in Leipzig aufgeführt habe, für das ihm selbst jedoch „nicht Sänger genug“ zur Verfügung stünden, so ist diese Bemerkung eindeutig auf die viel zu dünne Personaldecke in Hamburg zu beziehen, die nicht einmal eine Einzelbesetzung der erforderlichen Singstimmen gestattete. Als prekär erwies sich auch die Situation bei der Matthäus-Passion H 782, in die C. P. E. Bach einige Sätze aus der Matthäus-Passion seines Vaters eingegliedert hatte und die von 1769 an entsprechend dem in Hamburg üblichen Vierjahres-terminus in insgesamt sechs Jahren aufgeführt wurde; hier erklang etwa das doppelchörige „Andern hat er geholfen“ (BWV 244/58d) als Arrangement für vier Singstimmen sowie ein Ensemble aus Flöten und Streichinstrumenten als Ersatz für den zweiten Vokalchor. Im April 1786 verband der Rezensent des *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* sein Lob für die „braven Sänger“, die am 9. April 1786 bei C. P. E. Bachs Aufführung des Credo aus der h-Moll-Messe „im Treffen und dem Vortrage der schwersten Stellen ihre bekannte Geschicklichkeit“ gezeigt hätten, mit dem Hinweis, daß für die „ganze Wirkung“ des bewunderten Werkes „die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen.“ Die leise, jedoch kaum zu überhörende Kritik an den Besetzungsmöglichkeiten richtete sich gegen „Hamburger Zustände“, Aufführungsbedingungen, die, wie Neubachers Untersuchung zeigt, über Jahrzehnte konstant geblieben waren und wenig Spielraum ließen.¹⁰

Ein Vergleich der Hamburger Verhältnisse in der Ära Telemann (nebst Fortschreibung in die Wirkungszeit C. P. E. Bachs) mit der Situation in Leipzig fällt nicht leicht. Die für Hamburg charakteristische Beschränkung auf 4 (bis ausnahmsweise 8 oder 9) weitgehend professionelle Sänger (durchgängig im Erwachsenenalter), das Fehlen eines Schülerchors, der Rückgriff auf Opernkräfte, das alles läßt sich bestenfalls in Beziehung setzen zur Musikübung an der Leipziger Neuen Kirche, insbesondere in den Jahren bis 1720, also zur Zeit der Musikdirektoren Telemann, Melchior Hoffmann, Johann Gottfried Vogler.¹¹ Das Hamburger Modell kann insofern geradezu als Gegenentwurf zu einer Musikpflege gelten, die wesentlich von Schülern beziehungsweise

aus Anlaß des *Lübecker Musikfestes* hrsg. von A. Großmann und W. Neugebauer, Lübeck 1982, S. 100. Vgl. hierzu CPEB Briefe II, S. 1119 sowie LBzBF 4, S. 413 f.

⁹ Dok III, Nr. 807.

¹⁰ Dem widersprechen weder die Möglichkeit zur Mehrfachbesetzung von Singstimmen (S. 273, 292), noch die Teilung von Aufgaben (S. 473: Tenor [1] *Evangelist*, Tenor [2] *zu den Chören*) oder die gemeinsame Nutzung eines einzigen Stimmblasses durch zwei Sänger (S. 278 ff.).

¹¹ Zu Einzelheiten vgl. die in Fußnote 2 genannte Arbeit von M. Maul sowie A. Glöck-

Alumnen getragen wurde, wie in Leipzig (Thomasschule, -alumnat), Dresden oder Regensburg. Belege für diesen Gegenentwurf liefert Neubachers Arbeit in Hülle und Fülle. Dies hindert den Autor jedoch nicht, im Vorwort (S. 8) sowie am Ende von Kapitel III („Besetzungspraktiken“; hier S. 309–311, „Zusammenfassung und Schlußfolgerungen“) mit Reverenzen an die sattem bekannten Behauptungen (Joshua Rifkin, Andrew Parrott) bezüglich einer lediglich solistischen Ausführung konzertierender Vokalmusik speziell bei Johann Sebastian Bach aufzuwarten. Dieser Richtungswechsel ist zwar merkwürdig und aus dem Kontext der Untersuchungen kaum abzuleiten, sollte aber nicht den Blick trüben für alle sonstigen Verdienste, die Neubacher sich mit seiner kompendiösen Studie erworben hat – einer Arbeit, die für lange Zeit Maßstäbe setzen und wegweisend sein dürfte.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

ner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8).