

melt überlieferten Arien aus Kantaten J. S. Bachs“ (S. 76 ff.) wenigstens um eine zu vermindern, indem die vom Verlust einer Obligatstimme betroffene Arie BWV 166/2 und das erst aus dem mittleren 19. Jahrhundert überlieferte Orgeltrio BWV 584 zu einem vollständigen Quartettsatz kombiniert werden, vermag auch heute noch zu verblüffen und gehört zum Einfachen, das schwer zu machen ist. (Gerechtigkeitshalber sollten hier die oft ungenannten Bearbeiter der Breitkopf-Klavierauszüge zu Bachs Kantaten einmal erwähnt werden, die schon um 1900 die Ergänzungsbedürftigkeit so mancher – erst 1960 via Quellenbefund als verstümmelt überliefert erkannter – Arie bemerkt und nach Kräften auszugleichen versucht haben.)

Was Dürr anhand von Trauer-Ode und Markus-Passion über Prozedur und vor allem Bewertung des sogenannten Parodieverfahrens zu sagen weiß (S. 115 ff.), ist bis heute richtungweisend und noch keineswegs hinreichend gewürdigt worden.

Die jüngeren Arbeiten – sie reichen bis 1986 – greifen mit bemerkenswerter Intensität manche Lieblingsdiskussion der neueren Forschung auf und bereichern sie um überraschende und nachdenkenswerte Argumente. Zuweilen hört die kritische Sichtung leider gerade an Stellen auf, da es interessant zu werden verspricht.

Bei der sorgsam abwägenden Erörterung des Fragenkreises Continuospiel und Doppelaccompaniment werden allerlei Möglichkeiten durchdacht – für Bach „selbstverständlich“ das Spiel aus der Partitur (was doch erst zu beweisen wäre) –, hingegen bleibt die Ausführung eines Cembaloparts anhand einer unbezifferten Stimme unerörtert. Bachs Schüler Johann Christian Kittel berichtet 1803, daß bei Bachs Aufführung einer Kirchenmusik „alle mal einer von seinen fähigsten Schülern auf dem Flügel accompagniren“ mußte und „man sich da mit einer magern Generalbaßbegleitung ohnehin nicht vor wagen durfte“. Was hätte diese Schilderung für einen Sinn angesichts einer „in Bachs Manier“ voll bezifferten Continuostimme?

Die modische Kritik an der durch Ernst Ludwig Gerber tradierten Charakterisierung von Bachs Orgelspiel als geprägt von „vortrefflicher gebundener Manier“ wehrt Dürr zu Recht ab (S. 253). Wenn freilich derselbe Gerber als Negativbeispiel den Nordhäuser Organisten Schröter anführt, der seine Orgel „durchaus staccato tractirte“, so könnte hier wenigstens gefragt werden, ob technische Inferiorität, stilistische Eigenwilligkeit oder aber etwa eine problematische Kirchenakustik maßgebend gewesen sein könnten. In diesem Zusammenhang sollte eine Beschreibung des Klavierspiels von Bachs zweitjüngstem Sohn Johann Christoph Friedrich ins Gedächtnis zurückgerufen werden, die ein Bückeburger Ohrenzeuge kurz vor 1800 festhielt: „... . Aber auch jeden andern Satz war er gewohnt, zwey, drey, oder vierstimmig auszuführen, und seine Mittelstimmen waren jedesmal so rein und vollständig, wie die Ober- und Unterstimme. Auf der Orgel machte diese Musik freylich den größten Effekt, aber auch auf dem Clavier war er gewohnt, die Töne zu halten und die Bindungen so zu beachten, als wenn er auf der Orgel spielte.“ (Vgl. BJ 1914, S. 126f.)

Die Diskussion um Joshua Rifkins seit Jahren verfochtene These, daß in Bachs Vokalwerken die Besetzungsverhältnisse gemäß dem „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“ von 1730 lediglich eine Sollstellung bedeuteten, auf