

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## Eine Kirchenliedweise als Credomelodie<sup>1</sup>

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

Das nachfolgend mitgeteilte Credo ist dem 1597 für das Kloster Salem am Bodensee niedergeschriebenen *Graduale de tempore secundum usum Ordinis Cisterciensis* entnommen, das unter der Signatur *Cod. Sal. XI, 16* in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrt wird<sup>2</sup>. Es steht am Schluß dieser prachtvoll ausgestatteten Pergamenthandschrift<sup>3</sup> und dürfte das Interesse manches Fachkollegen erregen: einer zum Vortrag deutscher Verse dienenden Strophenmelodie werden die Worte des Nicaenum, also ausgedehnter lateinischer Prosatext aus dem Ordinarium Missae, unterlegt, m. a. W. liturgische Prosa wird in Art eines Strophenliedes vorgetragen. Ein eigenartiges Verfahren<sup>4</sup>. Zugleich ein bemerkenswertes Beispiel von Kontrafaktur<sup>5</sup>, auffallend auch deshalb, weil es sich bei der Melodie um eine zwar schon im 15. Jahrhundert nachweisbare, aber doch vor allem in der Reformationszeit von den Protestanten verbreitete (heute noch benützte) Kirchenliedweise handelt, der wir hier — zeitlich und geographisch gesehen inmitten der Gegenreformation — im Meßgottesdienst einer Zisterzienserabtei begegnen. Wie man leicht erkennt, ist es die zumeist zu A. Reusners Kirchenlied *In dich hab ich gehoffet, Herr* gesungene Weise *Zahn 2459—2460 a* bzw. *Bäumker 117<sup>6</sup>*; Belege aus dem 15. Jahrhundert zeigen sie in Verbindung mit dem Lied *Jesus ist ein süßer Nam*, aber auch als Weise des Ostergesangs *Christ (der) ist erstanden*.

Die musikalische Grundsubstanz, wie sie das Credo verwendet, ist in Notenbeispiel 1 wiedergegeben<sup>7</sup>.

1.

Christ der ist er - stan - den von der Mar - ter al - - le, des  
Je - sus ist ein sü - ßer Nam, den rufn wir ar - me Sün - der an, da -  
solln wir al - le froh sein, Christ will un - ser Trost sein.  
durch wir Huld er - lan - gen um all unser Sünd ver - gan - gen. Ge -

<sup>1</sup> Erstmals hat der Verf. hierüber auf der 4. Tagung der Internat. Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie in Straßburg (Aug. 1967) berichtet.

<sup>2</sup> Vgl. Th. Krug, *Quellen und Studien zur Oberrheinischen Musikgeschichte I. Die Choralhs. der Univ.-Bibl. Heidelberg*, Diss. Heidelberg 1937, auch in: Freiburger Diözesan-Archiv N. F. 38 (1937), S. 1—76. Der dort (S. 10 der Diss.) nur beiläufig erwähnte Kodex umfaßt 343 Bl. zu 60:45 cm; als Schreiber nennt sich „*Frater Ioannes Singer indignus Franciscanus conventualis*“; die vielen z. T. ganzseitigen Miniaturen sind im Titelbild (s. Faksimile) mit „I. D. Vm 1599“ signiert.

<sup>3</sup> Fol. CXVI—CXIX, von anderer Hand aufgezeichnet; die betreffenden Seiten weisen, wie der ganze Kodex, starke Gebrauchsspuren auf.

<sup>4</sup> Nach Mitteilung meines verehrten Kollegen E. Jammers innerhalb der Ordinariumsgesänge der Alten Kirche ohne Beispiel.

<sup>5</sup> G. Birkner äußerte in Straßburg (s. Anm. 1) die Vermutung, es handle sich bei dem Stück um den Cantus firmus einer mehrst. Parodiemesse, doch ist dies nach Ansicht des Verf., auch angesichts der Aufzeichnung in einer Choralhs., unwahrscheinlich; eine entsprechende Bearbeitung ist bislang unbekannt. Lassos großer sechs. Messe *Jesus ist ein süßer Nam* (Sämtliche Werke, Neue Reihe Bd. 10, Nr. 54) liegt zwar die gleiche Melodie zugrunde, doch ist diese dort ganz frei behandelt.

<sup>6</sup> J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenglieder*, 6 Bde., 1889—1893; W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, 4 Bde., 1894—1911; in beiden Werken zahlreiche Belege für die vielseitige Verwendung der Weise im 16. Jahrhundert. — Vgl. W. Lipphardt, *Studien zur Musikpflege in den Augustiner-Chorherrenstiften des deutschen Sprachgebietes*, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, Folge 19, 1970, S. 1—63, wo die besondere Beliebtheit der Weise bei den Augustinern nachgewiesen wird.

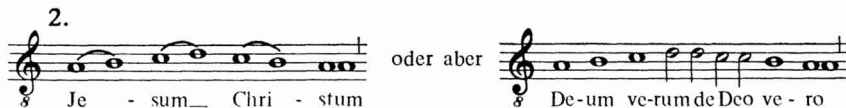
<sup>7</sup> Die Notenbeispiele zeigen einen Umschriftversuch.



Zwar stimmt dieses Gebilde mit keiner der überlieferten Fassungen der Melodie notengetreu überein, es kommt aber doch der frühen zu dem genannten Osterlied sehr nahe: nur an den beiden bezeichneten Stellen gibt es geringfügige Abweichungen<sup>8</sup>. Auch ist gerade der in dieser Quelle der Weise zugeordnete Liedtext (den wir deshalb unterlegt haben) für Grundriß und Charakter derselben besonders aufschlußreich: wir begreifen sie als Leisenmelodie zu Strophen, die aus vier vierhebigen Versen mit anschließendem (melismatisch ausgeführtem) Kyrie-Refrain bestehen. — Im Text des Liedes *Jesus ist ein süßer Nam* (in Notenbeisp. 1 ebenfalls unterlegt) ist der Kyrie-Refrain in der Zeile „Genad, Herr, Genad für alle unsre Missetat“ verdeutscht und damit auch das Melisma syllabisch unterlegt.

Der Autor unseres Credo hatte bei der Abfassung desselben wahrscheinlich diese letztgenannte Fassung, also die altkirchliche Tradition der Melodie im Sinn; aber ebenso wahrscheinlich ist, daß die Idee selbst, liturgischen Text als Strophenlied zu gestalten, im Zusammenhang steht mit dem allgemeinen Aufblühen des evangelischen Gemeindegesangs gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Wie dem auch sei: das eigentlich Erstaunliche an dem Stück ist weniger ein konfessions- als ein musikgeschichtliches Phänomen, nämlich daß hier versucht wird, eine Strophenmelodie als ein von der Eigengesetzlichkeit des älteren deutschen Verses geprägtes Gebilde und den Gesangsvortrag eines lateinischen liturgischen Prosatextes nach Art des gregorianischen Chorals, damit aber zwei wesensfremde, gegensätzliche und scheinbar unvereinbare Prinzipien in Einklang zu bringen. Zwar bestehen auch die altehrwürdigen kanonisierten Credomelodien — wie hinlänglich bekannt — aus einer begrenzten Anzahl bestimmter, sich strophenhöflich wiederholender Tonfolgen. Aber wie anders wird hierbei mit der musikalischen Grundsubstanz umgegangen und wie geschmeidig und wendig geschieht dabei die Anpassung an die gleitende Diktion der Prosa! Der Vergleich mit der vorliegenden Vertonung führt mitten in den breiten Fragenkomplex nach dem Verhältnis zwischen Sprachbeschaffenheit und jeweiliger musikalischer Verwirklichung. Auf ihn einzugehen ist hier nicht Raum. Doch sei im Zusammenhang mit der Edition wenigstens auf einige technische Besonderheiten der Vertonungsweise hingewiesen, soweit diese im Notenbild unmittelbar erkennbar sind.

Das Stück ist in Choralnotenschrift aufgezeichnet, wobei aber, worauf wir sogleich zurückkommen, den einzelnen Noten auch rhythmische Bedeutung zukommt. Als Gliederungszeichen werden — wengleich nicht ganz systematisch — Doppelstrich (jeweils am Melodieschluß) und Zäsurstrich (Abgrenzung der Kola, Atemzeichen?) verwandt; Zeilenschluß wird durch eine Doppelnote (Brevis+Longa) markiert<sup>9</sup>. Die Melodie wiederholt sich zehnmal; es werden also aus dem Text zehn Strophen gebildet: Strophe 1 enthält den Wortlaut des ersten, die Strophen 2—7 den des zweiten und die Strophen 8—10 den des dritten Glaubensartikels. Auch sind die einzelnen Zeilen so gebaut, daß jede jeweils eine geschlossene Sinn-einheit darstellt<sup>10</sup>, z. B.:



<sup>8</sup> Die mit + bezeichneten Töne liegen in der Quelle eine Terz tiefer, die mit o bezeichneten fehlen, begegnen jedoch in vielen Fassungen des 16. Jahrhunderts. Vgl. R. Eitner, in: *MfM* 6 (1874), S. 67 ff. und Beilage S. 1.

<sup>9</sup> Vgl. dazu die *Bemerkungen zur Wiedergabe*.

<sup>10</sup> Hiervon findet sich eine Ausnahme in Strophe 9, wo Zeile 2 und 3 zusammen die Sinn-einheit bilden.

## Credo in unum Deum\*

UB Heidelberg Cod. Sal. XI, 16, fol. CXII ff.

1. Pa - trem O - mni-po - ten - tem, Fa - cto - rem Cae - li et ter - rae,  
Vi - si - bi - li - um O - mni - um, et in - vi - si - bi - - - - - li - um.

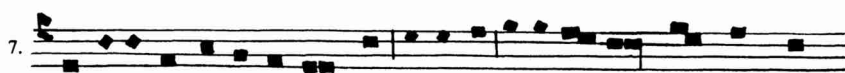
2. Et in u - num Dominum no - strum IE - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i U - ni -  
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te O - mni - a sae - - - cu - la.

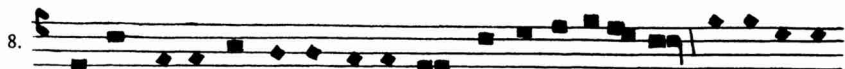
3. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne. De - um Ve - rum de De - o Ve - ro. Ge - ni - tum, non  
fa - ctum, Consubstanti - a - lem Pa - tri: per quem O - mni - a fa - - - cta sunt.

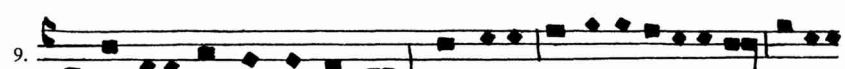
4. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit  
de Cae - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - - - cto


5. ex MA - RI - A Vir - gi - ne: et Ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti -  
am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - - - tus est.

6. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cundum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in Cae - lum:  
se - det ad Dex - te - ram Pa - - - - - tris.

7.  Et i - te - rum Ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re Vi - vos et  
 mor - tu - os: cu - ius Re - gni non e - rit fi - - - - nis.

8.  Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: Qui ex Pa - tre  
 Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o simul ad - o - ra - tur, et con - glo -  
 ri - fi - ca - - - - tur.

9.  Qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam Sanctam Ca - tho - li - cam et A - po -  
 sto - licam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si -  
 o - nem pec - ca - to - - - - rum.

10.  Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et Vi - tam Ven - tu - ri Sae - cu -  
 li. A - - - - - men.

\* *Bemerkungen zur Wiedergabe:*

Die Choralnotenschrift und die Orthographie des Originals wurden beibehalten, Interpunktion und Trennungsstriche zugefügt, wenige offensichtliche Fehler stillschweigend verbessert und fehlende Schlußdoppelstriche (bei Strophe 2, 4 und 7) ergänzt. Der in der Hs. durchlaufend geschriebene Notentext wurde nach Strophen gegliedert und mit entsprechenden Ziffern versehen. Die fehlende Intonation ist als Überschrift vorgesetzt.

Dabei müssen bald mehr, bald weniger Silben in einer Zeile untergebracht werden. Das Verfahren bringt also eine elastische Ausprägung der Melodiesubstanz durch Teilung oder aber Zusammenziehung von Melodietönen mit sich, geht dabei aber nie über einmalige Teilung eines Tons hinaus und vermeidet Ligatur von mehr als zwei Melodietönen. Lediglich die melismatische Schlußzeile macht hierin eine Ausnahme: das Melisma, das auf der Penultima oder, wenn diese unbetont, auf der drittletzten Silbe liegt, und damit an die „Blume“ der deutschen Liedmelodie erinnert, dient dem Gesamtausgleich innerhalb der Strophe; wenn weniger Textsilben vorhanden sind, wird das Melisma entsprechend gedehnt, die noch freien Töne werden von dem Melisma aufgesogen, bisweilen über die ganze Zeile hinweg, wie gleich in Strophe 1 bei dem Wort „*invisibilium*“ oder bei dem „*Amen*“ am Schluß, wo es sogar zwei ganze Zeilen umschließt:

3.

et in - vi - si - bi - - - - - li - um.  
A - - - - - men.

Eine andere wichtige Beobachtung betrifft die Rhythmik<sup>11</sup>. Man kann darüber Bestimmtes aussagen, weil verschiedene Notenwerte in unmittelbar einleuchtender Weise angewandt sind: ganze Melodietöne sind wie Breven (als punctum), geteilte wie Semibreven (als punctum inclinatum) dargestellt; Ligaturen erscheinen in einer der üblichen Formen. Dazu treten die erwähnten Doppelpnoten am Zeilenschluß. Betrachtet man nun den Melodieablauf im Zusammenhang mit dem prosodischen Gefälle des Textes, so wird die musikalisch-rhythmische Konzeption deutlich, die der Bearbeiter in sich trägt und verwirklicht: sie ist eindeutig skandierend<sup>12</sup>. Die Verfahrensweise der Textunterlegung ist derartig, daß sie in der Abfolge der Melodietöne regelmäßigen Wechsel schwerer und leichter Breviswerte suggeriert, so daß also jede Zeile auf jeden Fall vier Hebungen aufweist. Man könnte daher vielleicht sagen: der lateinische Prosatext wird in dieser Vertonung mittels der Melodie nach Art eines spätmittelhochdeutschen Verses behandelt und skandiert; abgesehen vom Reim zeigt der in dieser Fassung gesungene Text die wichtigsten der jüngst wiederholt beschriebenen Merkmale desselben<sup>13</sup>: zeitlich gleichen Abstand der Hebungen, Freiheit der Anzahl der dazwischen liegenden Senkungen, beliebige Voranstellung einer Auftaktsilbe am Zeilenbeginn usw. Damit allerdings wären wir unversehens doch schon in die Interpretation eingetreten.

4.

Vir - gi - ne      statt      Vir-gi - ne      und entsprechend

Noch auf einige andere bemerkenswerte Einzelheiten sei hingewiesen, so auf die anscheinend ausdrucksmäßige Ausgestaltung wichtiger Wörter wie „*Virgine*“, „*catholicam*“ oder „*Ecclesiam*“ mittels Überbindung der Kernsilbe zur nächsten Note<sup>14</sup>:

<sup>11</sup> Vollständige Nennung der einschlägigen Literatur sowie ein umfassender, die berührten Probleme betreffender Forschungsbericht neuerdings bei B. Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang*, München 1962 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 3).

<sup>12</sup> Dies zeigt sich besonders im Vergleich der Ausprägung der einzelnen Strophen unter diesem Gesichtspunkt.

<sup>13</sup> Z. B. bei W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern 1960 oder bes. O. Paul — I. Glier, *Deutsche Metrik*, München 1961.

<sup>14</sup> Ob die abweichende Behandlung des Wortes „*omnium*“ in Strophe 1 (kurze Note auf Mittelsilbe) auch hierzu zu zählen, oder ein Schreiberirrtum anzunehmen ist, bleibt unentschieden.



CXVI

Atrem Omnipotentem  
 Factorem Cæli & terræ  
 Visibilium Omnium & in  
 Visibiliū  
 Et in unum Dominum  
 nostrum IESUM Christum  
 Filium Dei Vnigenitum

The page contains musical notation on five-line staves. The text is written in a Gothic script. The first line begins with a large, ornate initial 'A'. The text is arranged in a column, with some words split across lines (e.g., 'Visibiliū').

Titelblatt des Salerner Graduale von 1597 und Beginn des darin enthaltenen, nebenstehend beschriebenen Credo, fol. 3v und fol. CXVIr der Handschrift  
 Heidelberg Cod. Sal. XI, 16.





oder insbesondere auf die Tatsache, daß bei Auftaktsilben am Zeilenbeginn diese jeweils noch auf den Schlußton der vorhergehenden Zeile gesungen werden, so gleich in der ersten Strophe beim Übergang von Zeile 1 zu Zeile 2, wobei dann die Schlußnote der vorhergehenden Zeile folgerichtig als einzelne Longa (statt als Doppelnote) erscheint<sup>15</sup>.

Diese wenigen Bemerkungen mögen genügen, um die Aufmerksamkeit auf das so eigentümlich zwischen den Gattungen stehende, aber gerade deshalb in vieler Hinsicht aufschlußreiche Stück zu lenken<sup>16</sup>.

### Lassos Huldigungsmottete für Henri d'Anjou 1573

VON HORST LEUCHTMANN, MÜNCHEN

Orlando di Lasso bezog, wie François Lesure und Wolfgang Boetticher<sup>1</sup> nachweisen konnten, 1560 und 1578 — mit Wahrscheinlichkeit auch innerhalb dieses Zeitraums und vielleicht noch über ihn hinaus — eine Pension des französischen Hofes. Mit 1200 livres, umgerechnet etwa 600 fl., liegt dieser Ehrensold sehr hoch: er macht das Doppelte dessen aus, was Lasso 1568 als Besoldung erhielt und immer noch ein Drittel des höchsten Gehaltsbetrages, den Lasso — einschließlich der üblichen und möglichen Zulagen — als amtierender Kapellmeister in München je erreichte. Ein so hoher Ehrensold kann nicht ohne entsprechende Gegengaben des Komponisten gewährt worden sein, und so bleibt es ein Rätselraten, welche seiner ungemein zahlreichen Werke Lasso den französischen Königen wohl noch außerhalb der Drucke, die sein rühriger französischer Verleger le Roy dem Herrscher darbrachte, gewidmet haben mag. In einem Fall wissen wir von einer Komposition, die Lasso für den französischen Hof lieferte und die bisher als verloren galt. Als es Catharina de Medici gelungen war, ihren jüngsten Sohn Henri d'Anjou, den Bruder Charles' IX. und als Henri III. dessen Nachfolger, auf den polnischen Königsthron zu erheben, feierte sie seine Eidesleistung vor der polnischen Abordnung in Paris mit prunkvollen Festlichkeiten vom 14. bis zum 28. September 1573. Unter anderem wurde ein großes Ballett aufgeführt, in dem die Nymphen dem neuen polnischen König und seinen königlichen Brüdern (François II. war nach kurzer Regierungszeit 1560 gestorben) huldigten. Zu diesem Ballett, einer Erfindung des Dichters Balthasar de Beaujoyeux, schrieb der Hofdichter Jean Dorat (Ioannes Auratus, eigentlich: Jean Disnematin) — wir verdanken ihm mehrere Lobgedichte auf Lasso — einen Einleitungsdialog, der uns, zusammen mit einer genauen Beschreibung der Auf-  
führung, erhalten geblieben ist<sup>2</sup>. Wer die zum Teil instrumentale Ballettmusik geschrieben hat, wird nicht erwähnt; feststeht nur, daß Lasso das Einleitungscarmen Dorats vertonte: *Dialogus ad numeros musicos Orlandi. Interloquuntur Gallia, Pax & Prosperitas*. Betrachtet man den von Dorat überlieferten Text dieses Dialogs näher, fällt die Ähnlichkeit mit dem

<sup>15</sup> Weitere Beispiele in Strophe 4, Zeile 1/2 und in Strophe 5, Zeile 3/4.

<sup>16</sup> Ein eigenartiger Parallellfall findet sich in dem Kurpfälzischen Choralbuch des Johann Martin Spieß, *Geistliche Liebesposaune*, Heidelberg 1745, wo unter Nr. 60 den Noten des bekannten Lutherliedes *Wir glauben all an einen Gott* das „Glaubens-Bekanntnuß“ in deutschem Prosatext unterlegt ist, im Ergebnis, verglichen mit dem Salemer Credo, allerdings ein jämmerliches Machwerk.

<sup>1</sup> Vgl. W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 384 ff.

<sup>2</sup> Vgl. A. Sandberger, *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, S. 100 f., und W. Boetticher, a. a. O. Abbildungen aus Dorats Beschreibung bei W. Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel 1963, Tafel IV.



Text einer achttimmigen Motette auf, die Lasso im selben Jahr, 1573, in seinem Münchner „Viersprachendruck“<sup>3</sup> den Fuggern widmet: „*Unde revertimini*“ (im *Magnum Opus Musicum* als Nr. 717, vgl. Gesamtausgabe Band XIX). Die Komposition, die Boetticher vergeblich unter Lassos Chansons suchte, ist tatsächlich unter seinen Motetten noch erhalten, nur hat der Komponist den allzu speziellen Text geschickt umarbeiten lassen in eine Huldigung auf das bayerische Herrscherpaar Albrecht und Anna und auf dessen gegenreformatorische Bestrebungen, die seit 1569 mit besonderem Eifer durchgeführt wurden. Wie nicht anders zu erwarten, entspricht diese Huldigungsmotette dem Typ der großen mehrstimmigen, doppelchörigen Staatsmotette, und alle Vermutungen, in dem verschollen geglaubten Werk den Verlust einer Bühnenmusik, eines Intermediums, einer Vorstufe zur Oper aus Lassos Feder beklagen zu müssen, sind also unbegründet<sup>4</sup>. Wir geben zum Vergleich den Text des Doratschen Dialogs und setzen darunter in Kursivschrift den neuen Text aus 1573<sup>0</sup>, der ins *Magnum Opus Musicum* übernommen wurde. Die Interloquentes fallen bei der neuen Textfassung natürlich fort.

## GALLIA

Unde recens reditus Pax Prosperitásque Sorores?  
*Unde revertimini Pax Religioque Sorores?*

## PAX ET PROSPERITAS

Mittimur à Superis Gallia chara tibi.  
*Visimus Isareo regna opulenta situ.*

## GALLIA

Quae vos caussa meas iussit nova visere gentes,  
 Quae fortuna soli vel quae reverentia legis  
 A quibus arma annos vos pepulere decem?  
*Explicat Annae Fides Paxque togata inbar?*

## PAX ET PROSPERITAS

Carolus & fratrum concordia fida duorum,  
 O soror, Albertus nobis summa otia fecit,  
 Et Catharina tribus fratribus alma parens.  
*Liber ab haeresibus, quo duce Boja manet,*  
 Auctor Justitiae, Pietatis & ille colendae,  
*Quo duce Religio Bojae moderatur habenas,*  
 Carolus & meritis notus ad astra suis.  
*Iugenium Pallas Pax animosque regit.*

## GALLIA

Lectus an Henricus Rex frater & inde Polonis?  
*An sua coelitibus celebrantur cantica divis?*

<sup>3</sup> *Sex cantiones latinae quatuor, adiuncto dialogo octo vocum. Sedis Teutsche Lieder mit vier / sampt einem Dialogo mit 8.stimmen. Six chansons Françoises nouvelles a quatre voix, avecq vn Dialogue a huitc. Sei Madrigali nuovi a quatro, con vn Dialogo a otto voci . . . AVTHORE Orlando di Lasso, . . . München, Adam Berg, 1573* (Boetticher: 1573<sup>0</sup>), Nr. 25.

<sup>4</sup> W. Boetticher, a. a. O., S. 385. In seinem Buch *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, siehe oben, spricht der Verfasser Seite 103 sogar schon von der „Ballettmusik Lassos“.

## PAX ET PROSPERITAS

Henricus sua Rex ob pia facta novus.  
*Albertus superas religione colit;*  
 Quo duce semper laeta fuit victoria Gallis  
*Prosperitas, Doctrina, Salus, Vita, Otia Martis,*  
 Quo victor semper Rege Polonus erit.  
*Cum Pietate Fides bavara regna tenent.*

## GALLIA, PAX ET PROSPERITAS

Carolus ô felix, felixque Henricus & ille  
 O felix genus hoc hominum, o felicia regna,  
 Franciscus nova quem tertia regna manent.  
*Quae triade hac gaudent, Pallade Pace, Fide!*  
 Funiculus triplex, vis rumpi nescia, nevit  
*Albertus felicior ast, quo principe regnant*  
 Aurea quem Parcis ex adamente colus.  
*Religio, Pietas, intemerata Fides.*

Auf diesen Zusammenhang hat auch schon Reverend J. R. Milne in seinem *Lassus*-Artikel für Grove's Dictionary (3. Auflage 1927) aufmerksam gemacht. In der 5. Auflage dieses Lexikons wurde jedoch sein Beitrag gekürzt, so daß der stehengebliebene knappe Hinweis der Lasso-Forschung bis heute entgangen ist.

*Johann Caspar Fischer der Jüngere*

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Bei Gelegenheit eines Vergleichs zweier Zyklen Klavierpartien von Johann Caspar Ferdinand Fischer — *PIECES DE CLAVESSIN* (Schlackenwerth 1696) und *Musicalischer Parnassus* (Augsburg 1738) — kommt Hoffmann-Erbrecht<sup>1</sup> zu dem Ergebnis, beide Zyklen seien zwar gleichwertig, der innerhalb des Zyklus von 1738 aber zutage tretende Stilbruch — Hoffmann-Erbrecht indiziert ganz richtig stilistische Divergenzen zwischen den Präambeln mit den Satzbezeichnungen *Overture*, *Praeludium* und *Toccata* (oder deren Äquivalenzen) und den angehängten Tanzsätzen — spräche für die Mitwirkung eines Autors der späteren Generation. Gestützt auf eine Marginalie Richard Münnichs bekennt sich Hoffmann-Erbrecht schließlich zu der These, es müsse in diesem Zyklus „*der seltene Fall einer Familienarbeit vorliegen, zu der Vater und Sohn jeder einen Teil beisteuerten*“.

Die Identität der Vornamen von Vater und Sohn ist bei Gelegenheit der sechsten Kindtaufe des hochfürstl. Kapellmeisters in den Matrikeln des Kath. Pfarramts von Schlackenwerth nachzuweisen: „*Anno 1704 den 1. April ist getauft worden Joannes Casparus des H. Joannis Caspari Fischers Kapellmeisters und seiner Frau Anna Francisca Ehelichs Kind!*“<sup>2</sup>.

Die Sachlage wird nun erst kompliziert mit der Feststellung, daß der knapp bemessene Sterbeeintrag „*Casparus Fischer rite provisus*“ in den Matrikeln der Kath. Stadtkirche St. Alexander zu Rastatt unter dem 27. August 1746 ohne Altersangabe und Bezeichnung

<sup>1</sup> L. Hoffmann-Erbrecht, *Johann Caspar Ferdinand Fischer der Jüngere*, in: *Die Musikforschung*, V, 1952, S. 336 ff.

<sup>2</sup> Vgl. F. Ludwig, *Neue Forschungen über den Markgräflich-Badischen Hofkapellmeister J. K. F. Fischer*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, XLIX, Prag 1911, 71 ff. (In den sechs Schlackenwerther Taufeinträgen für den Zeitraum vom 23. September 1692 bis 1. April 1704 lauten die Vornamen des Vaters: *Caspar* [2mal], *Johann Caspar* [3mal] und *Joh. Caspar*; der dritte Vorname Ferdinand begegnet uns erstmals im Titel der *Vesperae, seu Psalmi vespertini pro toto anno* von 1701.)

des Berufsstandes (zunächst) nur mit erheblichen Einschränkungen auf den Vater bezogen werden konnte<sup>3</sup>. Es war demnach für Hoffmann-Erbrecht nicht auszuschließen, daß nach der Hochzeit des Sohnes vom 11. Februar 1738 eben dieser, dem Brauch der Zeit folgend, das Kapellmeisteramt vom Vater übernahm und acht Jahre später — im Alter von 42 Jahren — starb. Der Eintrag „*Casparus Fischer rite provisus*“ ließ jeder Spekulation freien Lauf.

Nach der Zusammenfassung dieser Fakten und Fiktionen wollten wir es auf einen Versuch ankommen lassen, uns Klarheit über folgende Punkte zu verschaffen:

1. Tätigkeit und Tätigkeitsbereich des Sohnes,
2. Fortdauer der Tätigkeit des Sohnes über das (fiktive) Todesdatum des Vaters hinaus,
3. Nachweis des Sterbeeintrags des Sohnes.

Ernst von Werra hatte den Matrikeln der Kath. Stadtkirche zu Rastatt unter dem 11. Februar 1738 die Heirat Kaspars, „*des Herrn Kaspar Fischer Hofkapellmeisters ehelicher Sohn*“, entnommen<sup>4</sup>. Der Auszug aber lautet so: „11. feb. 1738 Nob. Dmus. Casparus Fischer, Dmni. Caspari Fischer germ & March. Cappella magistri legitimus filius Consilii Aulici Cancellista . . .“<sup>5</sup>. Nach Auskunft dieser Anzeige, die die Tätigkeit und den Tätigkeitsbereich deutlich umreißt, war der Sohn des Hofkapellmeisters Kanzlist beim Hofrat in Rastatt, also (noch) ein unterer Beamter in der Hofkanzlei.

Die Überprüfung der Geheimen Rats-, Hofrats- und Hofkammer-Protokolle führte endlich unter dem 16. Nov. 1746 zu einer Streitsache, in welcher Johann Caspar Fischer d. J., Amtschreiber zu Kirchberg, federführend war<sup>6</sup>. Damit war die Fortdauer der Tätigkeit des Sohnes über das Todesdatum des Vaters hinaus nachgewiesen. Johann Caspar Fischer d. J. wurde, vermutlich bald nach seiner Heirat<sup>7</sup>, in das abgelegene Amt Kirchberg im Hunsrück, damals im Besitz der Markgrafschaft Baden-Baden, versetzt. Im *Markgräfl. Baden-Badischen Staats- und Adresse-Calendar* auf das Jahr 1766 und im *Hochfürstl. Markgräfl. Badischen Hof- und Staatskalender* auf das Jahr 1773 (inzwischen waren die Markgrafschaften Baden und Durlach wieder vereinigt) ist unter Kirchberg genannt: „*Amtschreiber: Herr Caspar Fischer, auch Oberamts Waisenvogt und Collector*“<sup>8</sup>. Da der nun siebzehnjährige Fischer im Kalender von 1774 nicht mehr genannt wurde, mußte mit seiner Demissionierung oder mit seinem Ableben gerechnet werden. Tatsächlich verstarb Caspar Fischer — nach Auskunft der Kirchberger Matrikel — am 13. April 1773 im siebzigsten Lebensjahr.

Auf der Grundlage dieses Eintrags waren schließlich mit letzter Konsequenz zwei Mißverständnisse auszuräumen:

1. Die vier Zyklen Klaviermusik aus dem Zeitraum 1696—1738 sind Johann Caspar Ferdinand Fischer allein zuzuschreiben — trotz der Publikationspause von 1719<sup>9</sup> bis 1735 und trotz der homophonen Haltung der tanzartigen Suitensätze, die doch schon allein von der Gattung her zu erklären ist.
2. Mit dem Rastatter Sterbeeintrag vom 27. August 1746 wird auf Johann Caspar Ferdinand Fischer allein Bezug genommen (acht Wochen vor dessen Hinscheiden schon wurde der Nachfolger ernannt!).

<sup>3</sup> Das vor rund 70 Jahren erstmals von E. v. Werra mitgeteilte, auf einem Lesefehler beruhende Datum ist für MGG (R. Sietz) und NDB (L. Hoffmann-Erbrecht) nicht überprüft worden! Beide zweifeln den Bezug des Datums auf J. C. F. Fischer an.

<sup>4</sup> Diese Anzeige übernimmt Hoffmann-Erbrecht getreu in seine Studie.

<sup>5</sup> Auf die Identität des Rufnamens von Vater und Sohn sei besonders hingewiesen.

<sup>6</sup> *Geheime Rats-Protokolle der Markgrafschaft Baden-Baden* i. B. des Generallandesarchivs Karlsruhe, 61/58.

<sup>7</sup> In den Matrikeln zu Rastatt wurde für die Zeit nach 1738 vergeblich nach einem Hinweis auf Kindtaufen des Fischer gesucht.

<sup>8</sup> Eine angenehme Pflicht erfülle ich mit der Dankabstattung gegenüber den Herren Dionys Rößler (Karlsruhe) und Walter Rößler (Baden-Baden), die mich bei meinen Nachforschungen in selbstloser Weise unterstützt haben.

<sup>9</sup> Eine bei J. G. Walther genannte Ausgabe von 1702 der *ARIADNE MUSICA* ist nicht aufzufinden. Schließlich sind kriegerische Verwicklungen, der Reichskrieg gegen Frankreich und der spanische Erbfolgekrieg, noch als Ursache eben jener Publikationspause bei den Untersuchungen nicht gebührend berücksichtigt worden.

Leider konnte nun das frühe Lebensbild Johann Caspar Ferdinand Fischers nicht aufgeheilt werden. Ernst v. Werra verlegt das Geburtsjahr „*nicht nach 1670*“. Haudeck<sup>10</sup> nennt als Geburtsort Schönfeld bei Schlaggenwald. Die Kath. Pfarrämter in Horniho Slavkova, Krásno und Loket (ČSSR) haben aber den Taufeintrag nicht bestätigt. Damit deckt sich in etwa unsere Erfahrung mit der Haudecks, welcher für den Zeitraum 1660–1710 auf eine Textlücke in den Taufmatrikeln von Schönfeld bei Schlaggenwald verweist (der Familienname Fischer ist dort im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts allerdings bekannt!). Haudeck nennt schließlich noch drei weitere Ortschaften mit Namen Schönfeld im weiteren Umkreis der (zeitweiligen) badischen Residenz Schlackenwerth: je eine bei Aussig, Kreibitz und Tanneberg. Ergänzende Angaben zum frühen Lebensbild Fischers schöpfte Kühnl aus dem Archiv der Herzöge von Sachsen-Lauenburg<sup>11</sup>.

## Beitrag zur Geschichte der Musikerfamilie Berwald

VON HANS ERDMANN (LÜBECK) UND HEINRICH W. SCHWAB (KIEL)

Johann Friedrich Berwald (auch: Bährwaldt) ist der jüngere Stammvater einer bis ins 17. Jahrhundert zurückgehenden Musikerfamilie, die sich in der Neumark, in Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Dänemark, Schweden und Rußland niederließ<sup>1</sup>. Als Geburtsdatum nennt Tobias Norlind den 22. oder 18. März 1711, als Geburtsort Königsberg in der Neumark (Brandenburg). Auch bei Clemens Meyer<sup>2</sup> findet sich der Hinweis, daß Johann Friedrich im Jahre 1711 in Königsberg (Neumark) geboren sei. Da die Kirchenbücher der Gemeinden Königsberg und Bärwalde — aus der letztgenannten soll die Familie angeblich stammen — heute nicht mehr verfügbar sind<sup>3</sup>, blieb die angestrebte Nachprüfung dieser Angaben ohne Ergebnis. Indirekt ließen sie sich teilweise bestätigen; das Ludwigsluster Begräbnisregister<sup>4</sup> beurkundet, daß Johann Friedrich Berwald am 11. Juni 1789 „im 79. Lebensjahr an Entkräftung“ in Ludwigslust (also nicht in Schleswig, wie Grove's Dictionary meint) gestorben ist, was zeitlich das oben angegebene Geburtsjahr 1711 rechtfertigt. Laut Ludwigsluster Taufregister<sup>5</sup> war Johann Friedrich viermal verheiratet. Aus diesen vier Ehen gingen insgesamt 25 Kinder hervor.

Aus eigenen Angaben in Akten des Schleswiger Landesarchivs ist zu erfahren, daß Johann Friedrich Berwald seit 1736 in Kopenhagen tätig war: „*ich habe die Gnade gehabt, unter Ew. Königl. Mayestet Herrn Vaters [Christian VI.] Königl. Majest. Regierung unter Dero fußgarde, als Hoboiste drey Jahre zu dienen, da es denn geschehen, daß Anno 1739. bey der Gegenwart Ihro Durdil. des Herrn Margrafen [Friedrich Ernst von Brandenburg-Kulm-*

<sup>10</sup> J. Haudeck, *Johann Kaspar Ferdinand Fischer*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, XLIV, Prag 1906, S. 265 ff. Haudeck beruft sich auf Dlabacz' *Allgemeines historisches Künstlerlex. für Böhmen* von 1815. Es enthält jedoch kein Stichwort Fischer.

<sup>11</sup> J. Kühnl, *Geschichte der Stadt Schlackenwerth*, Schlackenwerth 1923. Die Veröffentlichung wurde in MGG nicht genannt.

<sup>1</sup> T. Norlind, *Allmänt musiklexikon*, Stockholm 1916, 21927, Bd. I, S. 133; O. Morales, *Franz Berwald. Förälderna. Ur en outgivne Berwaldbiografi*, in: STMF 3 (1921), S. 52 ff.; ders. und J. Rabe, Art. *Berwald* in: *Svenskt Biografiskt Lexikon*, Stockholm 1924, Bd. IV, S. 26 ff.; A. Brandel, *Släkten Berwald — dess tidigare historia och dess verksamhet i Ryssland*, in: Studier tillägnade Carl-Allan Moberg, Stockholm 1961, S. 89 ff.; S. Broman, *Franz Berwalds stamträd*, in: STMF 50 (1968), S. 7 ff.; H. W. Schwab, *Johann Friedrich Berwald sen., Schleswiger Stadtmusikus und Ahnherr einer Komponisten- und Musikerfamilie*, in: Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte 14 (1969), S. 53 ff.

<sup>2</sup> C. Meyer, *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin 1913, handschriftlicher Nachtrag in seinem persönlichen Exemplar, aufbewahrt in der Landesbibliothek Schwerin.

<sup>3</sup> Freundliche Mitteilung der Kirchenbuchstelle der Ev. Kirche der Union in Berlin vom 27. 8. 1968 sowie des Direktors des Staatsarchivs Stettin, Herrn Dr. H. Lesiński, vom 1. 10. 1968.

<sup>4</sup> Begräbnisregister Ludwigslust 1789, S. 269, Nr. 27 (Freundliche Mitteilung durch Herrn Inspektor Maas).  
<sup>5</sup> Taufregister Ludwigslust 1776, S. 51, Nr. 5. Am Schluß der Taufeintragung von Friedrich Carl Wilhelm findet sich der Vermerk: „*Es ist dieses das 25ste Kind, welches der Vater mit 4 Frauen gezeugt hat.*“

bach] in *Coppenhagen, Selbige gnädig gefielen, mich bey Ihro Königl. Mayestäts in Gott ruhenden Herrn Vaters Glorwürdigsten Andenckens, ausbathen, mich zu Dero Camer-Musicum anzunehmen*"<sup>6</sup>. Zusammen mit seiner Ehefrau Susanne Genée und seinem ältesten, 1737 in Kopenhagen geborenen Sohn Johann Gottfried zog Johann Friedrich Berwald 1739 nach Schleswig-Holstein, wo er sowohl auf Schloß Gottorf als auch auf dem 1787 niedergerissenen Schloß Friedrichsruh-Drage bei Itzehoe, den beiden Hofhaltungen des Markgrafen Friedrich Ernst<sup>7</sup>, seinen Dienst als „*markgräflicher Hofmusicus*“ verrichtete. Als 1740 durch den Tod des Schleswiger Stadtmusikanten Burchard Schmiedel die dortige Stelle vakant geworden war, erhielt Berwald am 5. Dezember 1740 die „*Concession . . . in der combinirten Stadt Schleswig wie auch im Amte Gottorf*“, wobei ihm neben dieser Funktion eines Stadt- und Amtsmusikus weiterhin aufgetragen wurde, „*seine bisherigen Dienste bey des Marggrafen Lbd. nach wie vor . . . zu continuieren*“<sup>8</sup>.

Daß sich Berwald damit seinem ständig wachsenden Hausstand bald in Schleswig, bald in dem 60 Kilometer davon entfernten Friedrichsruh-Drage aufgehalten hat, läßt sich daraus ersehen, daß sowohl die Kirchenbücher von Schleswig als auch dasjenige von Hohenaspe, wozu Drage kirchenmäßig gehörte, die Geburten seiner großen Kinderschar verzeichnen: Am 16. August 1740 (nicht am 14. September, wie Grove's Dictionary angibt) erfolgte die Taufe des Sohnes Christian Friedrich Georg in Hohenaspe<sup>9</sup>, am 24. Juli 1746 ebenda die Taufe der Zwillingsschwestern Christine Sophie Louyse und Elisabeth Anna Christiane<sup>10</sup>. In Schleswig getauft<sup>11</sup> wurden 1742 die Tochter Caroline Friederike Sophie, 1748 der Sohn Friedrich Adolph, der 1778, nach Lehrjahren in Kopenhagen<sup>12</sup>, das Amt des Stadtmusikanten in Schleswig antrat.

Schon hier sei vermerkt, daß der erwähnte Christian Friedrich Georg Berwald, seit 1772 Mitglied der Königlichen Kapelle zu Stockholm, der Vater des schwedischen Komponisten Franz Adolf Berwald (1796—1868) ist, und daß sich auch Christine Sophie Louyse beruflich der Musik zuwandte und von 1774 bis 1779 als Sopranistin am Ludwigscluster Hofe wirkte<sup>13</sup>. Der am 29. Juni 1758 in Schleswig geborene Georg Johann Abraham ist es dann, der nach einer vergeblichen Bewerbung um das vakante Stadtmusikantenamt in Burg auf Fehmarn<sup>14</sup> und nach vorübergehender Zugehörigkeit zur Königlichen Hofkapelle in Stockholm (als Fagottist und Geiger) sowie nach längeren Konzertreisen (am 2. August 1790 quittiert er in Ludwigslust ein Honorar von 10 Louisdor) im Jahre 1803 schließlich nach St. Petersburg ging, hier zu einem führenden Mitglied der Kaiserlichen Kapelle aufstieg und damit den wachsenden Ruhm der Musikerfamilie Berwald auch in das östliche Europa trug<sup>15</sup>. Am 27. Januar 1825 verstarb er in St. Petersburg. Sein als Geigenvirtuose international berühmt gewordener, in Stockholm geborener Sohn Johann Friedrich (1787—1861) weilte während der Jahre 1808 bis 1812 gleichfalls in Petersburg. 1814 kehrte er nach Schweden zurück und amtierte

<sup>6</sup> H. W. Schwab, *Berwald*, S. 54.

<sup>7</sup> O. Klose, *Schleswig-Holstein und Hamburg*, in: Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, Bd. I, Stuttgart 1958, S. 31 ff.; vgl. hierzu auch O. Klose und Ch. Degn, *Die Herzogtümer im Gesamtstaat 1721—1830* (= Geschichte Schleswig-Holsteins, Bd. 6), Neumünster 1960, S. 16.

<sup>8</sup> H. W. Schwab, *Berwald*, S. 55.

<sup>9</sup> Taufregister Hohenaspe 1731—1762, S. 121.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 203: „d 24. t July haben der Marggräffl. Hoff-Musicus wie auch Königl. Stadt-Musicus zu Schleswig H. Johann Friederich Bährwaldt u. dessen Ehefrau Susanne Bährwaldten ihm beyde Töchter taufen lassen. Die älteste Tochter hieß: Christine Sophie Louyse. Die jüngste Tochter heißer: Elisabeth Anna Christiane. NB d 22. t July sind diese beyde Kinder geboren.“ — Norlind nennt irrträglich den 11. 7. 1757 als Geburtsdatum von Christine Sophie.

<sup>11</sup> Freundliche Mitteilung aus dem Taufregister der Gemeinde der Schleswiger Michaeliskirche durch Herrn Studienrat i. R. H. Klatt vom 19. 9. 1968.

<sup>12</sup> V. Christensen, *Stadtmusikanten*, in: Historiske Meddelelser om København 5 (1915/16), S. 346, 348, 351.

<sup>13</sup> C. Meyer, *Hofkapelle*, S. 142.

<sup>14</sup> Stadtarchiv Burg a. Fehmarn, Rubrica XX, Nr. 36: Stadtmusikus. Bleistiftzählung 53—55: Schleswig, 21. Okt. 1779. G. J. A. Berwald muß also während Friedrich Adolphs Stadtmusikantenzeit in Schleswig seinem Bruder assistiert haben.

<sup>15</sup> A. Brandel, *Släkten Berwald*, S. 89 ff.

in Stockholm als Nachfolger von Du Puy von 1823 bis 1849 als Hofkapellmeister. In der Musikaliskt Tidfördrif Är 1814 erschien ein von ihm komponiertes Klavierlied mit dem Titel *Klagan på Stranden* („Du flyr, du flyr“)<sup>16</sup>.

Johann Friedrich Berwald sen., der 32 Jahre lang der Schleswiger Stadtmusik als „Principal“ vorstand, erlebte in der Residenzstadt wirtschaftlich bedrückende Zeiten. Nach dem Tode des Markgrafen und Statthalters der beiden Herzogtümer Schleswig-Holstein, Friedrich Ernst, im Jahre 1762, der für Berwald den Wegfall seiner Hofmusikantenverdienste nach sich zog, versuchte er vergebens zur Aufbesserung seines städtischen Salärs die im gleichen Jahre in Schleswig freigewordene Domorganistenstelle zu erlangen. „*Oekonomische Bedrängniß*“, bedingt durch seine große Familie, vor allem aber verursacht durch eine Reihe von Trauerjahren, in denen jegliches Musizieren unterbleiben mußte<sup>17</sup>, zwang Berwald 1772, bei Hinterlassung beträchtlicher Schulden, zur Aufgabe des Stadtmusikantendienstes. Vom 3. Oktober 1772 datiert sodann sein Anstellungsdekret in der Ludwigsuster Hofkapelle. Das erwähnte Ludwigsuster Sterberegister bezeichnet ihn als „*Hofmusicus und Flautotraversist*“.

Nach Schweriner Aktenvermerken nahm Johann Friedrich Berwalds ältester Sohn Johann Gottfried seine Kapellstätigkeit in Ludwigslust bereits am 7. Juni 1770 auf; am 5. August des gleichen Jahres suchte er um ein Zimmer nach<sup>18</sup>. Obgleich das Anstellungsdekret des Vaters erst zwei Jahre später ausgestellt wurde, wird er schon 1770 in den Ludwigsuster Kapellakten erwähnt<sup>20</sup>, so daß der Schluß naheliegt, daß beide gleichzeitig ihren Dienst in Ludwigslust aufgenommen haben<sup>21</sup>. In den Schweriner Kapellakten wie in eigenen schriftlichen Dokumenten bezeichnen sich Vater und Sohn als Berwald senior bzw. Berwald junior. Als letztes Kind wurde Berwald in Ludwigslust von seiner vierten Ehefrau Wilhelmine der Sohn Friedrich Carl Wilhelm (28. 2. 1776–23. 9. 1798) geboren, der späterhin als Oboist und Fagottist Mitglied der dortigen Hofkapelle und unter anderem Schüler von Matthias Sperger wurde.

Nach dem Tode Johann Friedrich Berwalds hob am 18. März 1790 seine Witwe die Schleswiger Schuldenlast als eine der Begründungen für das an den Herzog gerichtete Gesuch um Verbesserung ihrer Pension hervor<sup>22</sup>. Zuvor hatte bereits die Ehefrau von Johann Gottfried, Augusta Berwald, geb. Hartmann (s. u.) bei ihrem 1785 gestellten Antrag auf Ehescheidung auf die Schulden ihres Mannes verwiesen, die dieser vor ihrer Ehe „*in Holstein*“ gemacht und die er ihr verschwiegen habe, so daß sie in Gefahr sei, „*an den Bettelstab zu geraten*“<sup>23</sup>.

Tragisch verlief das Leben des ältesten Sohnes Johann Gottfried. Am 7. Juni 1770 war er in Ludwigslust angestellt worden, laut Trauregister der Gemeinde Alt-Jabel mit Redefin (Mecklenburg)<sup>24</sup> heiratete er ein Jahr später (27. Juni 1771) „*Demoiselle Maria Christina Augusta Hartmann aus Redefin*“ (also nicht aus Trier, wie Kade<sup>25</sup>, Eitner<sup>26</sup> und Broman<sup>27</sup>

<sup>16</sup> Ein Exemplar des Jahrgangs befindet sich unter der Signatur P, 242 in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck.

<sup>17</sup> Im April 1747 bat er in einer Eingabe, daß „*wir doch wenigstens nur mit Violinen, und zwar innerhalb denen Häuser, die gnädigste Erlaubniß erhalten mögen aufzuwarten, damit ich vor mich und meine Familie (welche in 12. Personen besteht) den nothdürftigen Unterhalt finde*“.

<sup>18</sup> H. W. Schwab, *Berwald*, S. 57.

<sup>19</sup> Freundliche Mitteilung aus dem Staatsarchiv Schwerin durch Herrn Dr. R. Dempe.

<sup>20</sup> C. Meyer, *Hofkapelle*, S. 136.

<sup>21</sup> Der von C. Meyer, *Hofkapelle*, S. 136 aufgeführte Hinweis, J. F. Berwald habe „*außer einer Gabe von 200 Rtlr.*“ als „*Inspektor bei der Tuchfabrik 100 Rtlr. und für Sortierung der Wolle noch extra 2 Faden Holz*“ bezogen, beruht auf einem Irrtum, der von C. Meyer noch selbst in seinem Handexemplar korrigiert wurde.

<sup>22</sup> Staatsarchiv Schwerin, Akte Wilhelmine Berwaldten.

<sup>23</sup> Staatsarchiv Schwerin, Akte Augusta Berwald, geb. Hartmann.

<sup>24</sup> Trauregister Alt Jabel mit Redefin 1771, S. 686.

<sup>25</sup> O. Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzogl. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses*, Schwerin 1893, Bd. I, S. 163.

<sup>26</sup> R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig 1899 ff., Bd. II, S. 14 f.

<sup>27</sup> S. Broman, *Berwald*, S. 16.

angeben). Seine Ludwigscluster Kapellstätigkeit dauerte zehn Jahre. G. D. Matthies Gemälde der Hofkapelle zeigt ihn als Geiger (vgl. C. Meyer, *Hofkapelle*, Tafel I). Das bei Eitner aufgeführte *Sendschreiben an den H[err]n J. W. Hertel zu Schwerin . . . Die Frage betreffend: Wie Quinten und Oktaven zulässig und nicht zulässig seyn* und seine dem Mecklenburg-Schwerinschen Hofe gewidmete Geburtstagskantate *Die Empfindungen eines edlen Obotriten*, die die Mecklenburgische Landesbibliothek verwahrt, belegen sowohl sein musiktheoretisches Interesse wie auch seine tüchtige kompositorische Begabung. Die einst in Darmstadt befindliche Berwald-Sinfonie dürfte den Umständen nach kaum seiner Feder entstammen. Eine Überprüfung des Sachverhalts war auch in diesem Falle nicht möglich, da das Werk im zweiten Weltkrieg verbrannt ist<sup>28</sup>.

Im Jahre 1780 wechselte Johann Gottfried in Ludwigslust den Beruf; im Mai dieses Jahres wurde ihm die Aufsicht über die Ludwigscluster Tuchfabrik übertragen. Zwei Jahre später erfolgte die Verlegung dieser Fabrik nach Dömitz, wohin nun auch Johann Gottfried zog. Hier erhielt er zusätzlich den Posten des Zuchthausinspektors. (Bekanntlich hat im Zuchthaus Dömitz ein gutes halbes Jahrhundert später Fritz Reuter den letzten Teil seiner Haft verbracht.) Liederlicher Lebenswandel (Gründe der Ehefrau im Scheidungsgesuch: Ehebruch, Mißhandlung der Ehefrau, verschwiegene Schulden aus Holsteiner Zeit) brachte ihn bald selber ins Zuchthaus. Am 15. Februar 1783 gab der Herzog Anweisung, „bis auf weitere Order den *gewesenen Inspektor Berwald wegen überwiesenen liederlichen Lebens im Zuchthause zur Zuchthaus-Arbeit anhalten zu lassen*“. Daraufhin bat der Vater Johann Friedrich am 7. März 1785 — mehr als zwei Jahre sind vergangen — für seinen Sohn um Gnade und dankte am 4. August 1785 dem Herzog „für die hohe Gnade der Freyheit seines Sohnes“. Ende 1785/Anfang 1786 muß Johann Gottfried Berwald verstorben sein, denn seine „Witwe Augusta Berwald, jetzt in Lentzen“, erhielt mit dem 6. März 1786 eine Pension von 40 Rtlr.<sup>29</sup> Die Mitteilung Norlinds und Bromans, Johann Gottfried sei 1786 nach Petersburg gezogen und hier im Jahre 1814 gestorben, dürfte demnach auf einem Irrtum beruhen.

Von den 25 Kindern Johann Friedrich Berwalds, von denen 14 jedoch früh verstarben, konnten sechs — Johann Gottfried, Christian Friedrich Georg, Christine Sophie Louyse, Friedrich Adolph, Georg Johann Abraham und Friedrich Carl Wilhelm — als wieder im Musikerberuf tätig nachgewiesen werden<sup>30</sup>. Dem Namen Berwald verliehen erstmals Christian Georg in Stockholm und Georg Johann Abraham in St. Petersburg ein achtbares musikalisches Ansehen. Der Durchbruch zu europäischer Bedeutsamkeit gelang der Generation der Enkel Johann Friedrichs: Ernst Ludwig Gerbers *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* erwähnte bereits 1812 Johann Friedrich jun. als hervorragenden Geigenvirtuosen (S. 379 ff.). Seit 1823 war er als Stockholmer Hofkapellmeister mit dem höchsten musikalischen Amt betraut, das Schweden zu vergeben hatte. Seine Vettern Christian August und Franz Adolf, die Söhne Christian Friedrich Georgs, trugen nicht weniger zum Ruhm der Familie Berwald bei: Der erstgenannte wurde nach 26jähriger Konzertmeistertätigkeit in Stockholm zum Direktor der Musikakademie und zum Mitglied der Kgl. Akademie berufen, und Franz, dessen kompositorisches Werk nunmehr in einer Gesamtausgabe zugänglich gemacht wird, gilt „als der größte Komponist nicht nur des Jahrhunderts, sondern vielleicht in der ganzen Geschichte seines Landes“<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Freundliche Mitteilung der Hessischen Landes- und Hochschul-Bibliothek Darmstadt vom 9. 9. 1968.

<sup>29</sup> Freundliche Mitteilung aus dem Staatsarchiv Schwerin.

<sup>30</sup> Eine seltsam zwielichtige Person unter der Schar von Johann Friedrichs Kindern ist der 1755 in Schleswig geborene Carl Friedrich, der als gelernter Kaufmann späterhin die Stelle des dortigen Domküstlers antrat und über dessen Orgelspiel zahlreiche Anekdoten existieren (s. auch H. Philippsen, *Alt-Schleswig. Zeitbilder und Denkwürdigkeiten*, Schleswig 1928, S. 154 f.).

<sup>31</sup> K. Linder, *Sinfoniker zwischen Beethoven und Brahms. Vor hundert Jahren ist Franz Berwald gestorben*, in: *Musica* 22 (1968), S. 90; B. Alander, *Die schwedische Musik*, Stockholm 1955, S. 27.

## Ergänzungen zur Zweibrücker Musikgeschichte

VON WILFRIED GRUHN, ZWEIBRÜCKEN

Bemerkenswerte Einzelheiten aus der Musikgeschichte Zweibrückens hatte der hiesige Stadtarchivar Karl Jost zusammengetragen<sup>1</sup>. Vor allem für die fruchtbare Epoche dieser kleinen Residenz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat auch J. Müller-Blattau<sup>2</sup> in verschiedenen Aufsätzen einen großen Überblick in Einzeldarstellungen gegeben. Durch den plötzlichen Tod Josts war die weitere Erforschung jäh unterbrochen, obwohl noch vieles hinsichtlich des Werkes und der Biographie einzelner Hofmusiker der Klärung bedurfte<sup>3</sup>. Erst die Durchsicht seines Nachlasses machte den Umfang des zusammengetragenen Materials deutlich. Hier konnte nun die weitere Sichtung und Klärung biographischer Einzelheiten anknüpfen. Einzelne Ergebnisse Josts und weitere Ermittlungen, durch die das bisherige Bild manche Ergänzungen und Korrekturen erfahren mag, seien hier kurz mitgeteilt.

Zunächst konnte Jost hinsichtlich der Vermutung eines aus Zweibrücken stammenden Musikers Michael Esser klärend wirken. Der Darstellung Schubarts<sup>4</sup>, der von einem berühmten Violinisten und Komponisten Esser, „aus Zweibrücken gebürtig“, berichtet, folgt Eitner<sup>5</sup> mit seinen Angaben über Michael Esser, nennt aber ferner einen aus Aachen stammenden Michael Esser und einen Karl Michael, wobei er jedoch die Identität aller drei vermutet. Im Vorwort der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, Band 28<sup>6</sup>, erscheint für K. M. Esser der Geburtsort Zweibrücken mit Fragezeichen. Nach Mendel-Reißmann<sup>7</sup> ist er um 1736 in Aachen geboren. Alle Angaben zu Leben und Werk vereinigen sich offensichtlich in einer Person. In Zweibrücken ist Esser aber nicht nachzuweisen. Auch gibt es keinen Hinweis auf einen Auftritt des Virtuosen. Dagegen findet sich in Aachen der Taufeintrag eines Michael Nikolaus Esser am 3. 4. 1737<sup>8</sup>. Es ist anzunehmen, daß dies der spätere Violinvirtuose ist, demnach Zweibrücken als Geburtsort ausscheidet. Auch die bisherige Datierung würde dem in etwa entsprechen.

Eine weitere Richtigstellung bezüglich des Geburtsortes gelang Jost für Ernst Eichner. Obwohl in der Literatur übereinstimmend Mannheim als Geburtsort angegeben ist, ließ sich dort und auch in Schwetzingen weder für Ernst Eichner noch für seine Tochter Adelheid ein Taufeintrag ermitteln. Die Arbeit Rouvels<sup>9</sup>, die Hinweise auf den Aufenthalt Joh. Andreas Eichners am Waldeckschen Hofe seit 1720 enthält, legte die Vermutung nahe, daß Ernst Eichner in Arolsen geboren sein könnte, was bei der verwandtschaftlichen Beziehung zwischen dem Waldeckschen und Zweibrücker Hof durchaus wahrscheinlich war. Die Bestätigung hierfür lieferte die Auffindung des Taufeintrags im Helsler Kirchenbuch 1740 (Arolser Kirchenbücher wurden erst ab 1752 geführt): „15 Febr. wurde H. Camer Musici Eichners Söhnln. zu Arolsen getauft. Paten waren H. von Spiegel u. H. Studiosus Leonard, nannten das Kind Ernst Dieterich Adolph“<sup>10</sup>. Die Angabe des Geburtsdatums in der Literatur mit 9. 2. 1740 dürfte dem entsprechen und somit Arolsen als Geburtsort anzusehen sein. Sind

<sup>1</sup> Vgl. K. Jost, *Mozart und Zweibrücken*, in: *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hrsg. von J. Dahl und K. Lohmeyer, Waldfishbach 1957, S. 567–593; ders., *Hof- und Militärmusiker-Verz.*, ebd. S. 817 bis 821; ders., *Aus der Zweibrücker Musikgeschichte*, in: *Zweibrücker Monatshefte* 1956, H. 8, S. 10–14.

<sup>2</sup> So vor allem in: *Festschrift Zweibrücken 600 Jahre Stadt, Zweibrücken 1952*; *Das barocke Zweibrücken*, a. a. O.; *Programm des 15. Deutschen Mozartfestes, Zweibrücken 1966*.

<sup>3</sup> Die Ergebnisse einiger noch in Arbeit befindlicher Spezialuntersuchungen über E. Eichner und C. Sigefrid müssen noch abgewartet werden.

<sup>4</sup> C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 233.

<sup>5</sup> R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon*, Bd. 3, S. 356.

<sup>6</sup> DTB, Jg. 16, 28. Bd., *Mannheimer Kammermusik des 18. Jh.*, II. Teil, Trios und Duos, 1915, S. XV.

<sup>7</sup> Mendel-Reißmann, *Musicalisches Konversationslexikon*, Bd. 3, S. 426.

<sup>8</sup> Kirchenbuch (KB) St. Foillan, Aachen, Bd. 25, S. 41.

<sup>9</sup> Diether Rouvel, *Zur Geschichte der Musik am Fürstlich Waldeckischen Hofe zu Arolsen*, Regensburg 1962, S. 13.

<sup>10</sup> Auskunft S. D. Prinz Max zu Waldeck.



damit Zweibrücken nur indirekt betreffende Zuordnungen gewonnen, so konnte Jost anhand von Schriftproben eindeutig nachweisen, daß der von Eitner genannte, in den übrigen einschlägigen Lexika sonst nicht erwähnte Wenzeslav Schindelar<sup>11</sup> identisch ist mit dem Zweibrücker Hofmusiker und Komponisten Schindelar aus Teplitz-Schönau (Böhmen)<sup>12</sup>, dessen ältester Sohn Anton Wenzel<sup>13</sup> nach dem Tode seines Vaters als Secretariats-assistent „vor seine Bemühung bei der Hofmusik“ ebenfalls in den Rechnungen unter den Musikern aufgeführt ist<sup>14</sup>.

Bestätigt werden konnte nun auch die Vermutung Rolands über einen möglichen Aufenthalt François Deviennes in Zweibrücken<sup>15</sup>. Die genaue Durchsicht der Kammerrechnungen ergab, daß es sich bei dem Devienne jun., dessen Vorname einmal mit François angegeben ist<sup>16</sup>, um den später bekannten F. Devienne handeln muß, da er außer François Memmie das einzige der 15 Kinder dieses Namens ist. Er kam 1776 17jährig<sup>17</sup> in der Obhut seines älteren Bruders Memmie, der auch sein Pate und Lehrer und schon seit 1773 in Zweibrücken war, an den Hof und blieb hier bis zum 15. Mai 1778<sup>18</sup>. Seit 1782 ist sein Wirken in Paris bekannt. Vermutlich hat François Devienne, dem bald die Verhältnisse der kleinen Residenz wie auch Wenzel Lachnith und Ernst Eichner zu eng wurden, seit dieser Zeit im Dienste des Kardinals de Rohan gestanden und sich dann nach Paris gewandt.

Kaum zu entwirren waren bisher die Verwandtschaftsverhältnisse der Musikerfamilie Lachnith. Uneinigkeit herrscht von Anfang an in allen Lexika, offenbar dadurch hervorgerufen, daß zwei Mitglieder der Familie als tüchtige Musiker und Komponisten hervorragten und beide in Paris waren und so zu ständigen Verwechslungen Anlaß boten. Ohne diesen im einzelnen nachzugehen, sollen nur wenige gesicherte Ergebnisse der weiteren Nachforschungen dargestellt werden als ein erster Versuch, Licht in das Dunkel zu bringen. Seit 1760, also noch unter der Regentschaft des kunstsinnigen Mäzen Christian IV., war ein Johann(es) Lachnith Hornist im herzoglichen Orchester<sup>19</sup> und blieb in dieser Stellung bis zu seinem Tode 1792<sup>20</sup>. Sein Weg läßt sich bis nach Prag zurückverfolgen, wo nach Auskunft der meisten Lexika am 7. 7. 1746 auch Ludwig Wenzel Lachnith geboren sein soll, der dann später als Komponist in Paris bekannt wurde. Jedoch ließ sich in Prag nur ein Taufeintrag am 30. 9. 1753 eines Wenzel Michael Lachnith, „filius legitimus Joannis Michaelis Lachnith<sup>20</sup>, matris Elisabethae“<sup>21</sup> auffinden. Von Prag ist Johann Lachnith nach Linz in die Dienste des Landgrafen Fürstenberg gekommen, wo am 29. 6. 1758 der Sohn Anton Peter geboren wurde<sup>22</sup>. Von 1760 an ist der Aufenthalt in Zweibrücken als Hofmusiker belegt. Hier wurden noch weitere acht Kinder geboren, darunter 1767 Joseph Lachnith<sup>23</sup>, der zusammen mit seinem älteren Bruder Anton (geb. in Linz, s. o.) das

11 Auch bei Eitner, *Quellenlexikon*, Bd. 9, S. 25, gibt es keinen Hinweis auf Zweibrücken.

12 Vgl. dazu J. Müller-Blattau, *Musik des Barock und des Rokoko in Zweibrücken*, in: Programm des 15. Deutschen Mozartfestes, Zweibrücken 1966, S. 30.

13 *Die Matrikel des Herzog-Wolfgang-Gymnasiums 1631—1811*, hg. von F. Vogelgesang, Speyer 1967, Nr. 303 (1764); hier heißt es: „Antonius Wenceslaus Schindelar . . . Goettingam abiit, ibique Iurisprudentiae operam navavit assiduam, studisque Musicis exercitiis distinxit.“

14 Staatsarchiv Speyer, *Kammerrechnungen, 1772—1776* (Nr. 34—44), (*CamRchnng.*).

15 B. Roland, *Die Pfalz-Zweibrückischen Maler des 18. Jh.*, Diss. München 1956, mit einem Anhang: Pfalz-Zweibrückische Musiker des 18. Jh., S. 328.

16 *CamRchnng.* 1778 (Nr. 55), *Urkunden* Tom. I, Quittung Nr. 188/89.

17 Sein Geburtsdatum ist der 31. 1. 1759, nicht 1760, wie fälschlich bei Eitner und Gabet, *Dictionnaire des Artistes de l'école française aux 19. s.*, Paris 1831, angegeben. Vgl. E. Humblot, *François Devienne*, St. Dizier 1909.

18 *CamRchnng.* 1760 (Nr. 25).

19 Stadtarchiv Zweibrücken, KB, Sterbefälle 1755—98, S. 20.

20 Der 2. Name Michael erscheint auch im Zweibrücker KB (Taufen, 1764, Nr. 316); die Mutter war Elisabeth Holl (Holai, Hollain, Hohlley, Hollegin). Es handelt sich demnach zweifelsfrei um die spätere Zweibrücker Familie.

21 Matrikel St. Thomas, Prag, TO N6 Fol. 49. Auskunft des Archivs der Hauptstadt Prag.

22 Matrikel der Stadtpfarre Linz/Donau, Bd. 10, S. 17. Auskunft des Archivs der Stadt Linz.

23 KB Zweibrücken, Taufen 1757—1776, Nr. 458.

hiesige Gymnasium besuchte<sup>24</sup>. Beide standen später zusammen mit dem Vater als Hofmusiker im Dienste des Herzogs von Zweibrücken.

Seit 1768 ist nach den Gehaltslisten auch ein Wenzel Lachnith als Hofmusiker angestellt, für den 1773 eine Reise nach Paris belegt ist<sup>25</sup> und dem 1785 nach den Rechnungsbelegen umgerechnet 88 florens für 1781 in Paris bereits erhaltene acht louisdors abgezogen wurden. Eine verbleibende Restsumme wurde „dem äußeren Vernehmen nach auf Paris angewiesen“. Am 6. Mai 1786 wurde er „seiner Diensten entlassen“<sup>26</sup>, da er wohl ohnehin seit längerer Zeit schon in Paris weilte. Daß der Herzog so lange weitere Zahlungen an Wenzel aufrechterhielt, ist bei der engen Beziehung des Hofes zu Paris verständlich, erhielt ja auch der Komponist Philidor Gelder aus der herzoglichen Kasse<sup>27</sup>.

Hiermit endet aber unser belegbares Wissen. Was bleibt sind Vermutungen und Zweifel. Fraglich ist zunächst das Verwandtschaftsverhältnis Wenzels zu Johann Lachnith. Die Tatsache, daß Johann Lachnith erst in dem Moment zur Unterscheidung von seinen Kindern den Zusatz „der Vatter“ in den Rechnungen erhält, als 1775 Anton Hofmusiker wird, nicht aber schon die Jahre hindurch, in denen außer ihm auch Wenzel am Hofe war, läßt berechnete Zweifel aufkommen, ob Wenzel sein Sohn und damit ein Bruder Antons war. Folgt man dieser Annahme, so würde dies bedeuten, daß Wenzel nicht mit dem 1753 in Prag geborenen Wenzel Michael identisch ist. Es liegt näher anzunehmen, daß der Zweibrücker Wenzel mit dem Pariser Ludwig Wenzel identisch ist. Die meisten Lexika und Vogeleis<sup>28</sup> geben an, daß Ludwig Wenzel von 1773 an in Paris war. 1781 soll er sich dort fest niedergelassen haben<sup>29</sup>. Diese Daten decken sich durchaus mit den Zweibrücker Urkunden. Damit scheint festzustehen, daß Ludwig Wenzel tatsächlich einige Jahre in Zweibrücken war, was bisher aufgrund der z. T. widersprüchlichen Angaben eher bezweifelt werden mußte. Unklar bleiben aber seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu der Zweibrücker Familie.

Ungeklärt ist bisher auch die Rolle des Zweibrücker Anton Lachnith (Sohn von Johann). In den Rechnungen, in denen er bis 1782 geführt wird, findet sich die Bemerkung: der „Hofmusikus Anton Lachnith ist dem Vernehmen nach Anfang dieses Jahres [1782] zu Paris verstorben“<sup>30</sup>. Schenkt man dieser Angabe Glauben, so kommt er für den neben Ludwig Wenzel in Paris wirkenden zweiten Lachnith kaum in Frage. Das würde ferner auch die mehrfache Bezeichnung „l'ainé“ für Anton bestätigen, da der Zweibrücker Anton 12 Jahre jünger als Ludwig Wenzel war. Ist hiermit auch nur wenig Klarheit gewonnen, vielleicht sogar mehr anscheinend Bekanntes in Frage gestellt, so ist dadurch doch das Bild, wie es in einer Darstellung zur Zweibrücker Musikgeschichte gezeichnet ist<sup>31</sup>, ergänzt und berichtigt. Weitere Forschungen werden sich mehr Franz Lachnith als möglichem Vater der Pariser Lachniths zuwenden müssen, der nach Dlabacž<sup>32</sup> aus Frankenstein (Schlesien) stammt und 1748 in Breslau nachweisbar gewesen sein soll.

<sup>24</sup> Matrikel des Herzog-Wolfgang-Gymnasiums, a. a. O., Nr. 593/643.

<sup>25</sup> Geh. Staatsarchiv München, Bayer. Gesandtschaft Paris 1773, 26. Juni. Vgl. dazu Roland, a. a. O., S. 333.

<sup>26</sup> *CamRding*, 1785 (Nr. 79), S. 102/103.

<sup>27</sup> Vgl. Roland, a. a. O., S. 331.

<sup>28</sup> M. Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500—1800*, Straßburg 1911, S. 697.

<sup>29</sup> M. Briquet, Art. *Lachnith* in: MGG VIII, Sp. 35.

<sup>30</sup> *CamRding*, 1782 (Nr. 68), S. 89.

<sup>31</sup> Vgl. J. Müller-Blattau, *Musik des Barock und des Rokoko in Zweibrücken*, a. a. O., betr. Lachnith S. 33.

<sup>32</sup> G. J. Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und z. Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, Bd. II, Sp. 175.

## Zwei Melker Musikkataloge aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts\*

VON ROBERT NORMAN FREEMAN, LOS ANGELES

Der Sommer 1787 brachte für das Benediktinerstift Melk in Niederösterreich viel Aktivität mit sich. Schon am 19. Februar jenes Jahres hatte der Kreishauptmann Baron von Otterwolf die Landesfürstliche Verordnung der Verlegung des Melker Gymnasiums nach St. Pölten verkündet. Die Übersiedlung mußte Ende August, vor dem Beginn des neuen Schuljahres, beendet sein. Für das Musikleben des Stiftes konnte dieser Befehl nur ernsthaftige Konsequenzen bringen: er bedeutete den Verlust fast aller der ohnehin nicht sehr zahlreichen Sängerknaben und sollte schließlich zu einer endgültigen Aufhebung dieser Gruppe führen (Juli 1789). Auch der Regens Chori (Kapellmeister), P. Rubert Helm, hatte diesen Sommer das Stift zu verlassen, da er zum Präfekt der neuen Schule in St. Pölten ernannt worden war. Helm war gezwungen, die meisten seiner Aufgaben als Regens Chori dem Stiftsorganisten Franz Schneider hastig zu übergeben. Ein derartiger Wechsel war in der Vergangenheit fast immer gut vorbereitet worden. Der zum Nachfolger neu bestimmte mußte mit dem noch amtierenden Regens Chori manchenmal ein Jahr eng zusammenarbeiten, ehe eine Übergabe stattfand<sup>1</sup>.

Mitte Juli, einige Wochen vor der unmittelbaren Versetzung nach St. Pölten, vielleicht auf Ersuchen des Priors, stellte Helm rasch ein Inventar des Musikbesitzes des Stiftes zusammen. Es sollte eine seiner letzten offiziellen Handlungen als Regens Chori sein. Diese Inventaraufstellung ist in einer zeitgenössischen Handschrift erhalten<sup>2</sup>, trägt den Namen „P. Rupert“ und das Datum „14. Juli 1787“. Trotz seiner vielen Abkürzungen, seinen oft nur unbestimmten Werkangaben, wohl aus der Eile des Aufzeichnens zu erklären, liefert uns dieses Verzeichnis einen vortrefflichen Überblick über den Musikzustand des Stiftes im Jahre 1787. Seine äußere Form unterscheidet sich kaum von anderen Musik-Inventaren dieser Zeit<sup>3</sup>, jedoch hat es besonderen Wert, da es bis jetzt die früheste bekannte Melker Quelle dieser Art ist.

Im Folgenden wird das Dokument getreu wiedergegeben. Daran schließen sich ein Kommentar des Inhalts und einige klärende Bemerkungen an. Zusätzlich eingefügte Zeilennummern sollen eine schnelle Orientierung ermöglichen.

### „KATALOG VON MUSIKALIEN BEIM REGENSCHORIAT ZU MELK 787.

*Musikalien, die bei itziger Kirchenordnung im Stift Melk brauchbar  
sind.*

- Z. 5 *Die ordinär Messen, Motetten, Libera, Requiem; Miserere bei einem Leidenbegängnisse Asperges, Vidi aquam; Hic est etc. am Palmsonntag; Pange lingua, Vexilla Regis, und Popule meus in der Marterwoche und Magnificat am Chorsamste; Ecce Panis, Pange Lingua, und 4 Antiphonen*
- Z. 10 *am Frohnleihnachtstage; Veni Sancte Spiritus, Te Deum Laudamus, sind im Katalog einzeln angemerkt, und liegen auf dem Chor. Messen mit mehreren Instrumenten. auf dem Chor.*
40. *Die besseren, die übrigen liegen in der Kammer.*

\* Der Autor schuldet der Austrian-American Educational Commission (Fulbright Commission), Wien, ergebensten Dank für ein Stipendium, das die vorliegende Arbeit ermöglicht hat.

<sup>1</sup> Weiteres über die Musikgeschichte des Stiftes wird in meiner Dissertation, *The Practice of Music at Melk Monastery, 1740–1790*, University of California, Los Angeles, enthalten sein.

<sup>2</sup> Melk, Stiftsarchiv, Scrin. 97/9, 2 Bll., drei beschriebene Seiten, Bl. 2v leer, Hochformat 227 x 341 mm.

<sup>3</sup> Vgl. H. Federhofer, *Alte Musikalien-Inventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göß (Steiermark)*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XXXV, 1951, S. 97 ff.

*Arien.*

Z. 15 70. *Die besseren. auf dem Chor.*

*Sinfonien. im Kasten.*

42. *Jos: Haydn. Item 2.*

12. *Die besseren von andern Autoren. Item 2 Pleyel gestochen.*

*Quartetten. im Kasten*

Z. 20 6. *Pleyel gestochen. op. I.*

6. *deto gestochen. op. II.*

3. *deto* } *geschrieben.*

3. *deto* }

6. *Hoffmeister gestochen.*

Z. 25 6. *Stainitz gestochen.*

6. *Capuzzi gestochen.*

6. *Mozart gestochen.*

6. *Cambini gestochen.*

6. *Stainitz gestochen.*

Z. 30 12. *Albrechtsberger.*

6. *Quintetti Albrechtsberger.*

40. *von verschiedenen Autoren, Haydn, Pichel, Hofman etc.*

3. *Quintetti Michael Haydn.*

*a Tre. im Kasten.*

Z. 35 16. *Vanhal*

6. *Steinmiz Cal.*

6. *Gius. Haydn.*

6. *Paradeiser.*

6. *Ditters.*

Z. 40 6. *Hoffmann*

45. *von verschiedenen Autoren.*

*Duetti im Kasten.*

6. *Breunig im Stich*

6. *Lolli im Stich.*

Z. 45 31. *von verschiedenen Autoren.*

*Die übrigen Messen, Arien etc. nebst den Operetten, Grabmusiken, Lytaney, Vespern etc. liegen in der Kammer.*

*Die Kompositionen von H. Robert Kimmerling liegen in der Kammer in einem Kasten beisammen.*

Z. 50 *Musikalische Bücher im Kasten.*

*Mattheson vollkommener Kapelmeister.*

*Mozarts Violinschule*

*Hillers Singfundament.*

*Riepels Setzkunst 4 Theile.*

Z. 55 *Directorium P. Regentis.*

*Klaviersachen. im Kasten.*

3 *Son. Clementi.*

*Variationi Mozart*

*Das Orackel. Vom Fleischer.*

- Z. 60 *Die Lehrstunde vom Naumann.*  
 Muffat Toccati  
 Seb. Bach Choralgesänge  
 Lied nach dem Frieden vom Kirmberger.  
 Oden mit Melodien vom Kirmberger.
- Z. 65 *Sonata con ode Salitri.*  
 5 *Divertimenti* Vanhal.  
 3 *Divertimenti* Jos. Haydn.  
 Diverse Pieces Kirmberger. d.  
 Das Übrige ist in der Kammer.
- Z. 70 *Musikalische Instrumente.*  
 2 Violöne.  
 3 Bassettl. Eines hat H: Haydn.  
 2 Violen  
 1 Viole d'amour } im Kasten.
- Z. 75 2 Fagotti }  
 2 Oboi } Die hat H. Thurnermeister.  
 4 Clarini }  
 1 Paar Pauken.  
 2 Tromboni
- Z. 80 1 Flügel mit Pedal.  
 7 kleine Geigen. Eine davon hat der Tenorist zum Instruiren }  
 der Sängerknaben. } im Kasten  
 7 Bögen von indianischem Holze, und 8 von ordinär Holz }

*Ausgeliehene Musikalien.*

- Z. 85 *H. Ph. Eder Schulmeister in Haugstorf hat 2 große Messen.*  
 Item 6 kleine Messen, 1 Sinfonie, und 4 Arien. Diese Stücke  
 sind im Katalog noch nicht angesagt.  
 H. P. Robert hat mehrere Stücke von seiner eigenen Komposition.  
 Der Tenorist hat eine Messe von H. Schneider, item ein Requiem.
- Z. 90 *Item 6 Quartetti Pleyel zum Abschreiben, die hier angesagt sind.*  
 P. Rupert hat 6 Quartetti Pleyel die auch angesagt sind.
- Anmerkung.* Die Saiten, einige Instrumente zum Orgelstimmen  
 und Schlüssel etc. sind auch in dem Kasten.  
 den 14<sup>ten</sup> Julius 1787.

P. Rupert."

Von der damaligen Organisation der Musik wird uns ziemlich viel berichtet. Drei hauptsächlich Aufbewahrungsorte werden erwähnt:

1. „Auf dem Chor“ (Z. 11, 12, 15): Hiermit ist der Musikchor der Stiftskirche gemeint. Praktischerweise wurden die „Ordinär“ Messen (geringe instrumentale Begleitung), Fest-Messen (große Instrumentalbesetzung) sowie andere Gesangsstücke für die Gottesdienste dort gelagert. Da diese Kirchenwerke schon katalogisiert waren, gibt Helm sie nur in verallgemeinerter Form an. Dennoch bekommen wir einen Einblick in die verschiedenen Gattungen der Liturgie, die Anzahl der Messen (40) und Arien (70) lassen ahnen, wie groß diese Sammlung einmal gewesen sein muß. Der höchst wichtige Katalog dieser Werke (Z. 11) ist leider verschollen — nur ein leerer Kasten steht heute noch neben dem Musikchor.

2. „Im Kasten“ (Z. 16, 19, 34, 42, 50, 56, 73–74, 81–83, 93): Vermutlich einer oder mehrere der jetzigen Kasten im Musikarchiv. Sie enthielten vornehmlich „brauchbare“ Instrumentalmusik, theoretische Werke, kleine Streichinstrumente sowie einige Instrumentenreparaturwerkzeuge bzw. Ersatzteile. Im Gegensatz zu dem erwähnten Katalog der Kirchenmusik scheint ein Katalog für Instrumentalmusik noch nicht vorgelegen zu haben. Dies geht aus der Tatsache hervor, daß Helm, trotz der Eile der Situation, einen klaren Versuch macht, diese Werke nach Gattungen, Komponisten, Zahlen, manchmal mit Opus Nummer usw., einzutragen. Auch wird ein derartiges Verzeichnis nicht erwähnt. Merkwürdigerweise läßt Helm jede Andeutung von Konzerten aus, obwohl sicherlich das Stift einige Stücke dieser Art besessen haben muß.

3. „In der Kammer“ (Z. 13, 47–48, 69): ein Zimmer, vielleicht das jetzige Musikarchiv. Die selten benutzte Kirchenmusik, Theaterwerke, Gelegenheitsstücke und Grabmusiken wurden dort gelagert. Auch die Werke von P. Robert Kimmerling (s. unten) und andere Instrumentalmusik befanden sich hier.

Die kleine Gruppe von „*musikalischen Büchern*“ (Z. 50), wahrscheinlich nur eine Auswahl österreichischer und deutscher Autoren umfassend, enthält Beispiele modernen theoretischen Denkens des 18. Jahrhunderts.

Z. 51: Johann Matthesons (1681–1764) *Der vollkommene Capellmeister* wurde erst 1739 in Hamburg gedruckt. Das Melker Exemplar wurde in dem Katalog der Barockausstellung 1960 beschrieben<sup>4</sup>.

Z. 52: Die Regenschoriatsrechnungen<sup>5</sup> beweisen, daß Melk ein Exemplar Leopold Mozarts (1719–1787) *Versuch einer gründlichen Violin-Schule* im September 1779 gekauft hatte. Eine Kopie dieses Werkes wurde von Herrn Professor Adolf Trittinger unter Makulaturpapier 1949 entdeckt. Das Titelblatt und einige Seiten fehlen, jedoch weist die Paginierung auf die dritte Auflage 1787 hin. Das Werk ist auch in dem Katalog der Barockausstellung enthalten<sup>6</sup>.

Z. 53: bezieht sich auf Johann Adam Hiller (1728–1804), dessen *Anweisung zur Singekunst* 1773 in Leipzig erschien.

Z. 54: Die ersten vier Teile Joseph Riepels (1709–1782) *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* wurden in Wien, Leipzig und Augsburg zwischen 1752 und 1765 gedruckt.

„*Klaviersachen*“ (Z. 56) werden mit einigen Einzelheiten angegeben, und daher ist es möglich, einen Teil in dem Musikarchiv bzw. in den Rechnungen nachzuweisen (die heutigen Melker Katalog-Nummern stehen in eckigen Klammern).

Z. 57–58: In den Regenschoriatsrechnungen von 1785 sind Ausgaben für Variationen von Mozart (5. August, 30 Kreuzer) und drei Klaviersonaten von Clementi (18. November, 45 Kreuzer) verzeichnet.

Z. 59: *Das/ Orackel,/ Eine Operette/ von Herrn Professor Gellert,/ in Musik gesetzt/ und/ Ihrer Majest.. Der Kaiserinn/ von Russland/ Allerunterthänigst gewidmet/ von/ Friedrich Gottlob Fleischer, (1722–1806), Braunschweig: Waisenhaus, 15. April 1771 [Klavierauszug, M V:151]. Regenschoriatsrechnungen, 1. December 1771, 2 Gulden, 40 Kreuzer.*

Z. 60: *Die Lehrstunde/ von Klopstock/ in Musik gesetzt/ von Naumann (1741–1801), Dresden: Hilscher, ohne Datum [M VI:700].*

Z. 61: *Apparatus/ Musico-Organisticus/ Invictissimo/ Leopoldo I./ Imperatori semper Augusto/ ad/ Coronationem . . . . . a/ Georgio Muffat/ (1653–1704) A. 1690 [M V:148].*

Z. 64: *Oden/ mit Melodien/ von/ Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Danzig: Fidrcke (Flörcke), 1773 [M V:158].*

<sup>4</sup> Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Melk 1960, Nr. 500.

<sup>5</sup> Melk, Stiftsarchiv, nicht katalogisiert, mit einigen Unterbrechungen 1767–1789 erhalten.

<sup>6</sup> Jakob Prandtauer . . . . a. a. O., Nr. 513.

Z. 68: *Diverses pièces pour le clavecin*, Berlin und Amsterdam: Hummel, ohne Datum [M V:157, ohne Titelblatt].

Einige der angegebenen „Instrumente“ (Z. 70) sind wohl unter der heutigen, ziemlich reich ausgestatteten Instrumenten-Sammlung des Stiftes erhalten. Diese Sammlung enthält etwa 50 Exemplare verschiedener Gattungen, von denen einige aus dem frühen 18. Jahrhundert stammen. Helm gibt seine Instrumente nur allgemein an, so daß eine genaue Prüfung der überlieferten Beispiele einer näheren Untersuchung bedarf.

Die Regenschoriatsrechnungen zeigen Eintragungen für die folgenden Instrumenten-Einkäufe: neue Violon und „Bassettl“ (kleiner Kontrabaß, Z. 71–72) wurden in dem Jahr 1768 für 42 Gulden erworben. Zwischen 1771 und 1773 wurden wenigstens vier neue Violinen (Z. 81), jede um 6 Gulden gekauft. Einige Oboen und Fagotte (Z. 75–76) aus dem 18. Jahrhundert sind in der Melker-Sammlung noch erhalten, zwei aus der Mitte des Jahrhunderts sind in dem Katalog der Barockausstellung<sup>7</sup> eingetragen. 1781 wurden zwei neue Clarini (Z. 77) gekauft, andere für 15 Gulden repariert. Zwei neue Tromboni (Posaunen, Z. 79) wurden 1780 für eine Summe von 38 Gulden erworben.

Das alte, etwas verfallene Klavier mit Pedal, das sich heute im Musikarchiv befindet, ist mit Sicherheit nicht das im Katalog erwähnte Instrument, da es von dem Wiener Joseph Brodtmann (1771–1848) gebaut wurde und erst nach 1796 entstanden ist.

Der Katalog erwähnt eine Reihe von Personen, die zu dem Stift in Beziehung standen: Z. 48, 88: Robert Kimmerling, bekannter Komponist und ehemaliger Regens Chori (1761 bis 1777) des Stiftes. Seit 1781 war er Pfarrer in dem Stiftsbesitz Getsdorf. Der Katalog erklärt (Z. 88) wie es dazu kam, daß heute in Melk eine geringe Zahl (6) seiner Werke vorhanden sind.

Z. 72: weist auf Michael oder Joseph Haydn hin. Beide müßten Beziehungen zu dem Stift gehabt haben. Als Regens Chori hatte Kimmerling schon Bekanntschaft mit Joseph Haydn gemacht. Er wurde in der Literatur als Haydn Schüler anerkannt. Die große Zahl der Haydn Sinfonien (Z. 17) ist zu erwähnen — zusammen 44 — die Hälfte seines sinfonischen Schaffens bis zum Jahre 1787.

Z. 76: Die genauen Aufgaben des Thurnermeisters (ursprünglich „Meister der Turmmusik“) sind in einem Kontrakt<sup>8</sup> aus dem Jahre 1779 dargelegt. Wie an anderen österreichischen Stiftien üblich, war der Thurnermeister hauptsächlich für die außerkirchliche Musik verantwortlich, besonders in der Faschingszeit und an Festtagen. Der damalige Thurnermeister zu Melk, Anton Gintscher, hatte vier bis sechs Musiker für die Blasmusik (Clarini, Trompeten usw.) zu unterhalten. Daher ist auch sein hoher jährlicher Lohn von 270 Gulden zu verstehen<sup>9</sup>.

Z. 81, 89: Wahrscheinlich der Tenorist Franz Horack, angestellt in Melk seit 1780 mit einem Gehalt von 50 Gulden<sup>10</sup>. Der Tenorist hatte also außer seinen Gesang-Aufgaben mit dem Instrumentalunterricht der Sängerknaben und mit Notenabschreiben zu tun.

Z. 85: In dem Stiftsbesitz Haugsdorf war Philipp Eder als Schullehrer noch bis 1813 tätig. Er hatte eine lebhaft musikalische Beziehung zu Melk. Das Musikarchiv enthält eine Anzahl seiner Kirchenkompositionen sowie Abschriften von Instrumentalwerken anderer Komponisten von seiner Hand.

Z. 89: Franz Schneider, bis zu seinem Tode 1812 der treue Stiftsorganist. Er war Schüler und Nachfolger J. G. Albrechtsbergers, der die Organistenstelle in Melk 1765 verließ<sup>11</sup>. Der Schneider-Nachlaß im Stift beweist, daß dieser Mann als Komponist der Kirchenmusik und als Kopist äußerst fleißig war.

<sup>7</sup> Ebenda, Nr. 520–521.

<sup>8</sup> Melk, Stiftsarchiv, Scrin. 41, Fasc. 14/1.

<sup>9</sup> Ebenda, Hauptmannsrechnungen, bis 1785 erhalten, 138 Bde.

<sup>10</sup> Ebenda.

<sup>11</sup> Nach den Priorats-Ephemeriden 23. November 1765 sollte Albrechtsberger die Organistenstelle in der Domkirche zu Linz für 700 Gulden (!) im Jahr erhalten.

Das Inventar von 1787 gewinnt an Bedeutung durch die Entdeckung seines thematischen Gegenstücks. Unter „*Alte Kataloge*“ befindet sich in dem Musikarchiv ein anderes Verzeichnis mit dem Titel: „*Catalogo/ delle Sinfonie, Concerti, Quintetti, Quartetti, Trio, ed Soli*“<sup>12</sup>. Es handelt sich hierbei um einen thematischen Katalog, zwar ohne Autorenangabe oder Datum, aber von der präzisen, erfahrenen Notenschreiber Rupert Helms. Von einigen kleinen Abweichungen abgesehen, stimmt die Namenfolge der Komponisten und die Anzahl der Werke bei den meisten Gattungen dieses zweiten Kataloges (hier als K. II bezeichnet) mit den Instrumentalwerken des ersten (K. I.) größtenteils genau überein. Dadurch aber sind die meisten der unbestimmten Instrumentalwerke des K. I. einfach zu identifizieren und gleichzeitig lassen sich nun die Entstehungsdaten hunderter, zum Teil bis jetzt sogar undatierter klassischer Kammermusikwerke als „vor 1787“ feststellen.

Eine Untersuchung der Entstehungsdaten der nicht mit K. I. übereinstimmenden Werke (Sinfonien und Violin-Konzerte) ergibt, daß dieser thematische Katalog nach dem Inventar von 1787 verfaßt sein muß. Zum Beispiel unter den 12 Haydn-Sinfonien in K. II findet man Nr. 90 und 91, welche 1788 komponiert wurden. Nr. 90 ist in Melk in gedruckten Stimmen überliefert, mit den von Helms Hand gezeichneten Instrumental-Überschriften. Das Titelblatt fehlt, das allgemeine Format des Exemplars und die gedruckte Überschrift „*Sinfonie VIIte*“ weisen auf die von Le Duc um 1790 herausgegebene Ausgabe hin. Dies und einige andere Einzelheiten in den Sinfonien und Violin-Konzerten, die kurz nach 1787 komponiert oder im Druck erschienen sind, dürften für ein Entstehungsdatum des Katalogs „um 1791“ sprechen. Helm kann also K. II nach dem 24. Januar 1791 geschrieben haben, da er an diesem Tage von St. Pölten zurückkehrte, um für die nächsten neun Jahre die Priorstelle in Melk zu versehen.

Aus K. I. haben wir schon gesehen, daß ein Katalog der Instrumentalwerke im Jahre 1787 wahrscheinlich noch nicht existierte. Nun wollte Helm eine thematische Aufzeichnung der Instrumentalwerke seines schriftlichen Inventars verwirklichen. Daß die Zahl der Instrumentalwerke im Besitz des Stiftes in der Zeit von 1787 bis 1791 sich kaum vermehrt hatte, ist teilweise aus den Rechnungen zu sehen. Diese sind uns ab 1787 bis Ende 1788 vollständig überliefert. Die Ausgaben beschränken sich nur auf das Nötigste. Musik für die Gottesdienste wurde abgeschrieben und alte Kirchenwerke wurden „*neu gemacht*“. Keine weltlichen Stücke sind erwähnt.

Der größte Teil der Werke des thematischen Kataloges ist noch in Melk nachzuweisen, manche in mehreren Abschriften, eine nicht unbedeutende Zahl in Helms eigener Notenschrift<sup>13</sup>. Auf den Werken, besonders denen, die noch ihre Originalumschläge besitzen, kann man oft die alten K. II entsprechenden Katalog-Nummern in Bleistift lesen. In vielen Fällen sind sie mit der gleichen braun-roten Tinte der späteren Katalog-Anmerkungen Adam Kriegs (Regens Chori 1812–1825) ausgestrichen. Man hat also einen weiteren Beweis dafür, daß diese Kataloge frühe Versuche darstellen, die Instrumentalmusik des Archivs zu ordnen. Die Sammlung, nach diesen alten Ziffern wiederhergestellt, besteht hauptsächlich aus Abschriften von den schon gedruckten Werken sowie aus einigen Drucken und Autographen (Paradeiser, Albrechtsberger).

Es folgt hier nun eine Zusammenfassung des Inhalts von K. II. Angegeben sind die Anzahl der Werke, der Komponisten<sup>14</sup> und die heutigen Melk-Katalog-Nummern, falls die Kompositionen dort überliefert sind<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Nicht katalogisiert. 1 Bd., Papier-Umschlag mit Titel, 16 Bll., Hochformat 215 x 311 mm, zwölfzeilig.

<sup>13</sup> Andere Kopisten lassen sich auch identifizieren: Franz Schneider, Johann Weigl und Karl Gegenbauer.

<sup>14</sup> Die Namen sind nach den Melker Notenumschlägen, Robert Eitners *Quellen-Lexikon* und MGG ergänzt.

<sup>15</sup> Da Herr Doktor Alexander Weinmann (Wien) mir freundlicherweise mitteilte, daß er die Absicht habe, diesen Katalog unter anderen in naher Zukunft thematisch zu veröffentlichen, wird K. II in obiger Art angegeben.



18 Sinfonie. 12 Joseph Haydn (M IV:221—8), 1 Ignaz Pleyel, 1 Johann Gottlieb Naumann, 1 Anonym, 1 Giovanni Paisiello (M V:646), 1 Marian Paradeiser (M V:712), 1 Maximilian Stadler.

49 Violini Concerti. 6 Franz Benda (M V:944—8), 1 Georg Benda, 2 Carl Stamitz (M V:1108), 1 Anton Stamitz (M VI:2767), 3 Joseph Haydn (M V:764, 803—4)<sup>16</sup>, 3 Giovanni Mane Jarnowick (M V:821—2), 6 Karl Ditters von Dittersdorf (M V:687—92), 5 Joseph Baptist Saint-Georges (M V:1127—31), 2 Leopold Hofmann (M V:846—7), 1 Ignazio Raimondi (M V:823), 4 Johann Baptist Vanhal (M V:900—3), 2 Wenzel Pichl (M V:897, 899), 5 Marian Paradeiser (M V:702—3, 708—10), 1 Ignaz Pleyel, 1 Wilhelm Cramer (M V:1069), 1 Anonym, 1 Duc L'aine (M V:1067), 1 Jakob Scheller (M V:1068), 1 Antonio Lolli (M V:854), 1 Maddalena Laura Syrmen (M V:1070), 1 Johann Friedrich Reichardt.

Concerti. Keine Angaben.

9 Quintetti e Sextetti. 6 Johann Georg Albrechtsberger (M V:10—13, VI:13), 3 Michael Haydn (M V:1778).

72 Quartetti. 18 Ignaz Pleyel (M V:417, 664b, 671—2, 676), 6 Franz Anton Hoffmeister (M V:1118—23), 6 Anton Stamitz (M V:119), 6 Antonio Caputi (M V:39), 6 Wolfgang Amadeus Mozart (M V:1559)<sup>17</sup>, 6 Giovanni Gioseffe Cambini, 6 Anton Stamitz (M V:118), 12 Johann Georg Albrechtsberger (M V:14—22), 6 Joseph Haydn (M V:73, 75—8, 80).

92 Trios. 17 Johann Baptist Vanhal (M V:130—9), 6 Carl Stamitz (M V:120—23, 1100—1), 5 Joseph Haydn (M V:64—5, 69, 71—2), 1 Amandus Ivanschiz (M V:81), 6 Marian Paradeiser (M V: 108—9, 705, 717, VI:2946a), 6 Karl Ditters von Dittersdorf (M V:44—9), 6 Leopold Hofmann, 6 Carlo Besozzi (M V:28—33), 4 Alessandro Besozzi (M V:34—7), 4 Karl Philipp Emanuel Bach (M V:24—7), 6 Thaddaeus Huber (M V:52—7), 6 Christian Joseph Lidarti (M V:85—90), 3 Carl Stamitz (M V:116—7), 3 Carlo d'Ordoñez (M V:98—100), 1 Luigi Boccherini (M V:38), 2 Anton Albrechtsberger (M V:7—8), 2 Josef Mysliveček (M V:91—6), 4 Franz Kerzell (M V:82—4).

44 Duetti. 6 Konrad Breunig, 6 Antonio Lolli (M V:855), 6 van Everard, 6 Prosper Cauciello, 5 Tretter (M V:124, 842—5), 2 Suska, 4 Fillippo Ruge, 3 Marigi, 3 Johann Woborzil, 3 Giovanni Piantanida.

Ein näherer Vergleich der beiden Kataloge ergibt, daß sie beide tatsächlich unvollständig sind. Jedoch zusammen ergänzen sie einander und bieten ein angemessenes vollständiges Bild der von Helm aufgezeichneten „brauchbaren“ Instrumentalwerke. Auf der einen Seite klärt K. II einige der Abkürzungen und Ungenauigkeiten des Inventars von 1787 auf:

1. K. I, Z. 37 sollte „5 Haydn (Trios) + 1 Ivanschiz“ heißen.
2. Die Quintette sind in K. I den Quartetten hinzugefügt worden und die Folgezeile 31—2 wurde umgekehrt.
3. Die abgekürzten Teile unter den Trios und Duos (Z. 41, 45) sind durch K. II erklärt.

<sup>16</sup> Darunter das „Melker Konzert“ (Hob. Nr. VII a: 3), wieder aufgefunden 1949.

<sup>17</sup> Die berühmten „Haydn“-Quartette, Artaria, Op. X. Die Regenschoriatsrechnungen zeigen, daß Helm diese wertvolle Ausgabe gekauft haben dürfte, im gleichen Monat als sie in Wien erschienen — September 1785. Das Melker Exemplar war lange Zeit unvollständig, da die Violoncello-Stimme verschollen war. Diese ist erst vor kurzem unter *Fragmente, fliegende Blätter* wieder aufgetaucht.

Zugleich erkennt man unvollständige Teile von K. II:

1. Die 40 Werke „von anderen Autoren“ (K. I, Z. 32), jetzt als Quartette zu verstehen, sind in K. II nicht ausführlich angegeben. Nachdem die Themen der 6 Haydn-Werke angegeben waren, kommt die Quartett-Abteilung zu einem plötzlichen Abbruch.
2. Nur 12 Haydn Sinfonien sind angegeben (im Vergleich zu 44 in K. I) und nur 6 von anderen Komponisten (im Vergleich zu 12 in K. I).
3. Eine Abteilung mit der Überschrift „Concerti“ (anders als die für Violine solo) wurde in K. II eingerichtet, die Seiten aber blieben leer.

„Brauchbar“ aus dem Titel von K. I dient als Schlüsselwort. Darunter ist zu verstehen, daß diese zwei Kataloge nur eine Auswahl des damaligen Bestandes des Melker Musikarchivs darstellen. „Brauchbar“ im Sinne des 18. Jahrhunderts würde bedeuten: a) daß Stil und Mode der Werke dem Geschmack des Gönners entsprachen, in diesem Fall jenem der Melker Kapitel, und b) daß die Werke der damaligen Aufführungspraxis und Fähigkeit der Ausführenden angepaßt waren. Es ist also nicht überraschend, daß, mit nur acht Ausnahmen, alle von den 58 in beiden Katalogen erwähnten Komponisten noch am Leben waren, als Helm K. I zusammenstellte. 1787 hatten sie ein durchschnittliches Lebensalter von 41 Jahren. Sie vertraten Wirkungskreise eines internationalen Umfanges. Am häufigsten kommen natürlich Österreicher vor, besonders Haydn und sein Schüler Pleyel, eine Wiener Gruppe und einige Hauskomponisten (Paradeiser, Albrechtsberger, Stadler). Aber Italiener, Tschechen (tätig in Wien und Mannheim), Franzosen und Deutsche sind auch vertreten. Die Tatsache, daß die großen Meister des Barocks, Johann Sebastian Bach und Georg Muffat, ihren Weg zum Katalog gefunden haben (K. I, Z. 61—2), beleuchtet den außergewöhnlichen musikalischen Scharfsinn Helms.

Rupert Helm (bürgerlicher Vorname Franz) wurde am 27. Oktober 1748 in Reyersdorf, Marchfeld, in der Nähe von Schönkirchen/N. Ö., geboren. Sein Name ist in fast keinem Musik-Lexikon zu finden<sup>18</sup>. Trotz dieser Vernachlässigung spielte er eine wesentliche Rolle in der Musikgeschichte des Stiftes Melk und ist heute den Haydn-Forschern nicht ganz unbekannt.

Schon als Sängerknabe 1765/66 in Nikolsburg (jetzt Mikulov, ČSSR) hatte er Werke Haydns abgeschrieben — Hoboken Nrn. III:3, II:7, II:15, II:23 und II:D 18. Diese Stücke brachte er mit, als er 1766 in Melk eintrat. Während der nächsten 20 Jahre, die er im Stift verbrachte, führte er seine Gewohnheit, Werke abzuschreiben, fort — erst als Novize, dann nach seiner Profefß (21. November 1767), als Priester (29. September 1772), als Direktor der neuen Normalschule in Melk (von 1778 an) und schließlich als Professor der Poetik (1783). Seine Tätigkeit als Kopist in Melk, welche wir erst jetzt zu schätzen beginnen, scheint ziemlich umfangreich gewesen zu sein. Die Zahl der Werke, die dort zu finden sind, mit Umschlägen, Stimmen oder Partituren von seiner Hand, dürfte in die Hunderte gehen. Sie umfassen einige der wichtigsten Komponisten des 18. Jahrhunderts: die Stamitzs, C. Ph. E. Bach, die Bendas, Mozart, Vanhal, besonders aber Joseph Haydn.

In seiner Stellung als Regens Chori in Melk (4. Juli 1778—30. August 1787) hatte Helm nicht nur die Aufgabe, die reiche Musikpflege des Stiftes weiter zu fördern, sondern er hatte auch die Möglichkeit, die Verbindung zu wesentlichen Persönlichkeiten des österreichischen Musiklebens zu knüpfen. Die Priorats-Ephemeriden bestätigen seine persönlichen Kontakte zu den großen Wiener Musik-Verlegern Johann Thomas von Trattner und Artaria. Der

<sup>18</sup> Robert Eitner, *Quellen-Lexikon*, V, 103 erwähnt ihn nur sehr kurz; die vollständigste biographische Beschreibung enthält die *Oesterreichische National-Encyclopädie*, II (1835), 545/47, die von Anton-Rollert, einem guten Freund Helms, geschrieben sein soll; diese fast wörtlich wiederholt in Wurzbach, *Biographisches Lexikon*, VIII, 692/93; ebenso bei Keiblinger, *Geschichte des Benediktiner-Stiftes Melk*, 1015, 1038, 1045/47 mit einigen neuen Einzelheiten über Helms Tätigkeit in Melk. Eine Zinkographie nach einem Ölbild wurde in der Portheim-Porträtkartei, Wiener Stadtarchiv, verzeichnet, ist dort aber nicht mehr vorhanden.

Berliner Verleger und Musiker Christoph Friedrich Nicolai, der am 6. Juli 1781 Melk besuchte, war von dem Musikzustand des Stiftes beeindruckt. Über diesen Besuch schrieb er: „Überhaupt wird die Musik in diesem Stifte geschätzt und geübt. Der P. Regens Chori . . . . hat eine ansehnliche und auserlesene Sammlung von Musikalien, von P. E. Bach, von beiden Graun, von Kirnberger u. a., ja, auch die neuesten gedruckten guten musikalischen Werke von George Benda, Rolle, Reichard u. a.“<sup>19</sup>.

In erster Linie war Helm Musikkennner und Sammler, als Komponist jedoch scheint er nicht sehr tätig gewesen zu sein. In Melk findet man nur zwei Werke, die ihm als Originale zugeschrieben werden könnten, ein *Veni Sancte Spiritus* in C für Chor und Orchester (M III:270) und ein *Divertimento* in C, 1773, für Violinen, 2 Flöten und Basso (unter M V:711). Die Werke, die man unter seinem Namen in anderen europäischen Sammlungen findet, lassen sich fast immer als Abschriften anderer Komponisten von seiner Hand feststellen. Beispiele:

1. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, M Mus. ms. Autogr. Helm, R. 1 = eine Abschrift in Partitur des zweiten Kyrie aus einer Messe in *d*-moll von Franz Schneider, Autogr. Stimmen, Melk I:122.
2. Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Autogr. Sam. Rupert Helm = eine Abschrift in Partitur des frühesten datierten Werkes J. G. Albrechtsbergers, ein dreistimmiger Kanon, „*Dona nobis pacem*“, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, M Mus. ms., Autogr. Albrechtsberger 1. Die Helm-Abschrift trägt die Überschrift „Auth: G:A: Alum: Mel: 1744“, während das Berliner Autograph angibt „ . . . . Albrechtsberger / Alumno Mellicensi / Anno / MDCCLIII“ (1753). Da Albrechtsbergers Name erst im Mai 1750 als Sängerknabe (Alumno) in Melk auftaucht (Priorats-Ephemeriden), scheint das Entstehungsdatum auf dem Berliner Exemplar das Richtige zu sein.
3. Wien, Nationalbibliothek, S. m. 19148 = eine Abschrift eines Klaviersatzes, Andante, B, möglicherweise ein unbekanntes Werk von Joseph Haydn.

Helm starb am 10. September 1826 in dem Melker Stiftsbesitz Leesdorf bei Baden. In dem *Catalogus defunctorum* (Todesprotokoll des Stiftes), S. 136, wird er als „ . . . . Lehrer der musikalischen Kunst und Streichinstrumentalist stets hervorragend“ beschrieben. Für seine zahlreichen Abschriften und wertvollen Kataloge sind wir diesem bisher fast vergessenen Geistlichen dankbar.

## Bemerkungen zu der Methode einer Replik

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGØR

Hubert Unverricht hat auf meine Kritik (Mf. 1969, S. 209–212) auf eine semantisch und psychologisch bemerkenswerte Weise reagiert (Mf. 1969, S. 340–343). Über meine konkreten Einwände hat er sich mit einem Satz hinweggesetzt: „Es erscheint nicht zweckmäßig, auf Deutungs- und Wertungsfragen in den durch Schönbaum besorgten Ausgaben ( . . . ) einzugehen“ (S. 340). Hiernach ist alles ja ganz einfach: „Wenn ich Schönbaum richtig verstehe, könnten wohl seine Ausführungen auf die Frage reduziert werden, ob der Ausdruck ‚eine z. T. unzureichende Edition‘ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 14, Sp. 1197) gerechtfertigt ist“ (S. 342). Zu dieser „Reduktion“ vorerst einige Bemerkungen:

1. In den Ausgabenverzeichnissen der MGG werden die Editionen, wie umfassende Stichproben ergeben haben, prinzipiell o h n e hinzugefügte Wertungen angeführt.

<sup>19</sup> Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schwetz im Jahre 1781, Bd. 2, Berlin und Stettin 1796, S. 461.

2. Will ein Mitarbeiter der MGG, der die eine oder andere Aussage rezensiert hat, in den Ausgabenverzeichnissen mit seinen Meinungen hervortreten, dann muß er m. E. entweder alle aufgezählten Ausgaben zensieren, oder, wenn er aus einer Reihe nur einer Edition eine Zensur erteilt, diese dem Leser durch einen Hinweis auf den Ort, (von mir in diesem Sinne als Quelle bezeichnet) wo die Begründung zu finden ist, verständlich machen.

3. Die von mir angehaltene Unverrichtsche Zensur steht in einem Verzeichnis, in dem unzensuriert Editionen aufgezählt werden, die überhaupt keine Primärquellen benutzen und in welchen nicht einmal der Titel stimmt. Jeder Kenner dieser Ausgaben muß sich mit Recht fragen, welchen besonderen Grund Unverricht zu der vereinzelt Zensur hatte.

Sollte Unverricht nach diesen Punkten noch immer nicht recht verstanden haben, warum ich seine Zensur in der kleingedruckten Rubrik „Ausgaben“ (S. 342) als gegen die Regeln des wissenschaftlichen Anstands verstoßend kritisiert habe, dann wiederhole ich kurz: nicht daß er zensiert, denn das ist sein gutes Recht innerhalb der Grenzen der genannten Regeln, sondern wo und wie er seine Zensur angebracht hat, finde ich odios. Hinzu kommt, daß Unverricht in einer dem Leser der MGG zugänglichen Besprechung nur die 4. Sonate rezensiert hat, die Zensur aber sechs umfangreiche Werke betrifft, die separat erschienen sind.

Ich habe niemals behauptet, daß eine Kritik meiner Ausgaben nicht berechtigt ist und bin der erste, die Fehler der ersten Ausgabe zu bemängeln (vgl. S. 212). Das bedeutet allerdings nicht, daß ich mit jeder Kritik einverstanden sein müßte. Der Zweck meiner Bemerkungen war u. a., auf die Schwächen der Unverrichtschen Argumentation hinzuweisen.

Nachdem Unverricht in seiner Replik nun meine diesbezüglichen Ausführungen passend „reduziert“ hat, geht er zum Angriff über. Er benutzt dabei eine eigentümliche Methode. In nuce ist sie bereits im psychologischen Obrigkeitstrick enthalten, die quantité négligeable der Person des Opponenten aus der entsprechenden Behandlung seines Namens zu postulieren. Da wohl kaum denkbar ist, daß ein wegen seiner Akribie bekannter Wissenschaftler einen Namen an die fünfzehnmals und bereits im Titel falsch und nur zweimal richtig anführt, weil ihm da ein Malheur passiert ist, gibt es nur zwei Erklärungen: entweder kann Unverricht mir „nicht auf den Namen kommen“, oder er will mich belehren, wie ich meinen Namen zu buchstabieren habe. Ich überlasse es Unverricht zu entscheiden, welche der beiden Eventualitäten eher den Anstandsregeln (Unverricht nennt sie „allgemeine Gewohnheiten“) entspricht.

Zur Methode gehört der Rückzug auf die „grundsätzlichen Fakten“ (S. 341). Daß Unverricht damit 1969 etwas anderes meint als 1960 und dieses Andersmeinen als neues Wissen über die „Quellenlage“ publiziert, mag seine Sache sein. Eine Partitur, die 1960 „keinerlei Quellenwert“ hatte und „Veränderungen und Modernisierungen“<sup>1</sup> aufwies, ist bis 1969 wohl kaum besser geworden. Das Stimmenmaterial, dessen Nachweis 1956 G. Haußwald gelang<sup>2</sup>, stand nach der 1969-Version auch „in den fünfziger Jahren jedem Wissenschaftler (. . .) zur Verfügung“ (S. 341). Auf diese Weise aus den Reihen der Wissenschaftler gestoßen erlaube ich mir die Bemerkung, daß ich 1950 einen Film aller Instrumentalwerke von Zelenka (darunter auch der Orchesterstimmen) mit dem ausdrücklichen Bescheid erhielt, daß kein weiteres Material erhalten ist. Jedoch nicht die belegbaren Fakten, nach denen mich Unverricht nie gefragt hat, sind entscheidend, nicht, was ich wissen konnte, sondern was Unverricht 1969 dekretiert.

Zur Methode gehört weiter, daß Unverricht behauptet, ich wäre bei meiner falschen Darstellung der Quellenlage selbst dann noch verblieben, als mir der wahre Sachverhalt bereits bekannt sein mußte (S. 341). Dies entnimmt er der leicht kontrollierbaren Tatsache,

<sup>1</sup> H. Unverricht in Mf. XIII, 1960, S. 329 und 330.

<sup>2</sup> A. a. O., S. 329.

daß in der Vorbemerkung zur 4. Sonate versehentlich überhaupt nichts über die Quellenlage steht, in der Vorbemerkung zur 3. Sonate (1961) die zu dieser Sonate nicht existierenden Stimmen nicht genannt sind und die 2. Sonate schließlich nach Partitur und Stimmen ediert wurde. Im Revisionsbericht dieser Sonate ist darüber einiges nachzulesen. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich für Unverricht auch die als Lamentation verkleidete Unterstellung, daß ich das Stimmenmaterial mit einer lächerlichen Begründung willentlich nicht benutzt habe (S. 342, 1. Absatz).

Zur Methode gehört schließlich, um nur die wichtigsten Punkte zu nennen, Unverrichts Annahme, daß der Leser dieser Diskussion sich zwar über die Bataille freut, die zu Grunde liegenden Ausführungen jedoch nicht nachliest. Ein Beispiel: „Die Angabe von Camillo Schönbaum (. . .) daß ich auch Textfragen anderer Sonaten in diesem Aufsatz (sc. 1960) behandelt habe, ist unrichtig“ (S. 342—43). Mit dieser „Angabe“ meint Unverricht meine Feststellung, daß ihm die aufgefundenen Stimmen zu den drei Sonaten als Ausgangspunkt seiner Besprechungen gedient haben (S. 210). Diese Tatsache kann kaum als Kritik aufgefaßt werden. Daß Unverricht unaufgefordert behauptet, er habe sich nur mit Textfragen der 4. Sonate befaßt und mich deshalb unrichtiger Angaben bezichtigt, beweist nur, daß er, freundlich gesagt, seine eigenen Aufsätze nicht liest. Es müßte sonst eine optische Täuschung sein, was da (Mf. 1960, S. 330, 3. Absatz; S. 331 und Anm. 6; S. 333) über die Generalbaßaussetzungen der 5. und 2. Sonate steht. Überdies bedeutet Unverrichts Beschuldigung, daß ich das Zitat aus diesem Abschnitt (S. 211) frei erfunden habe.

Eine Bemerkung noch zu meiner „Unterstellung“, Unverricht habe mir vorgeworfen, daß ich nicht als solche angezeigte Veränderungen vorgenommen habe. Man vergleiche das Zitat aus Unverrichts Besprechung (S. 212) mit der Tatsache, daß ich in der Vorbemerkung zur 4. Sonate bei schätzungsweise 12 000 Noten 12 Noten als von mir verändert verzeichne. Von diesen zwölf Noten waren acht nach meiner Lesung der Vorlage als falsch zu berichtigen, bei vier Noten bedeutet meine Korrektur m. E. eine bessere klangliche Lösung. Meine dynamischen Zusätze sind ebenfalls Vorschläge, die in einer praktischen Ausgabe nach meiner Ansicht notwendig sind, also keine Veränderungen. Wenn meine „Interpretation“ der Unverrichtschen Kritik falsch ist, dann mag es daran liegen, daß Unverricht sie falsch formuliert hat.

Um Herrn Unverricht jedoch die Möglichkeit zu nehmen, mich nochmals falsch zu verstehen, stelle ich zusammenfassend fest, um was es mir in meinen Ausführungen ging:

1. Das in den Punkten 1—3 enthaltene „grundsätzliche Faktum“,
  2. Die Beschaffenheit und Verlässlichkeit des Stimmenmaterials zu Zelenkas Sonaten.
- Nicht berührt war Unverrichts selbstverständliches Recht zu kritisieren, Lesefehler (sowie Korrektur- und Druckfehler) zu zählen, mir das Recht auf mehr nuancierte Ansichten über den Generalbaß abzusprechen und mich darüber aufzuklären, was ich vor fast zwanzig Jahren hätte wissen sollen.

## Erwiderung auf C. Schoenbaums Bemerkungen

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Camillo Schoenbaum hat in seinen *Bemerkungen zu der Methode einer Replik* seine Ansichten zu Fragen unseres Meinungsaustausches teilweise spezifiziert und dadurch vielleicht auch ein wenig verändert. Hierzu darf ich kurz Stellung nehmen:

Der Benutzer von „Hortus musicus“ wird wahrscheinlich im allgemeinen eine kritisch-wissenschaftliche Textedition unter Heranziehung der authentischen Quellen erwarten dürfen, während dagegen etwa die Bearbeitungen von O. Schmid bereits im Titel der Sache

nach hinreichend kenntlich gemacht sind. Aus diesen Erwägungen heraus schien mir dieser von Herrn Schoenbaum beanstandete kleine Hinweis gerechtfertigt. Im Bibliothekswesen wird der Diphthong ö zu oe aufgelöst, so sind die Schreibweisen Franz Bösken neben Franz Boesken und Hans Heinz Dräger neben Hans Heinz Draeger während seiner deutschen Zeit möglich. Es ist jedoch nie ein Vorwurf deswegen erhoben worden. Ich hoffe, daß bei keinem Leser ein Zweifel in der Identität der Person trotz der anderen Schreibweise des Namens Schoenbaum bestanden hat. Gern werde ich in Zukunft den diesbezüglichen Wunsch von Herrn Schoenbaum befolgen.

Es geht nicht darum, daß Schoenbaum das vor fast zwanzig Jahren für die Quellenlage und über die Quellen hätte wissen sollen, was er jetzt weiß, sondern daß er von den bereits 1904 und 1928 gedruckten Quellenhinweisen in Eitners Quellenlexikon und im Wolffheim-Katalog nicht ausgegangen ist und dazu keine Stellung bezogen hat. Vielleicht wäre es zur Entlastung von Herrn Schoenbaum sinnvoll gewesen, wenn er seine Anfrage und die Antwort aus Dresden im Wortlaut ausführlich zitiert hätte. Es ist durchaus möglich, daß eine mißverständene oder unklare, unter Umständen zu schnelle Bibliotheksauskunft das Dilemma mitbewirkte, das Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten über die 4. Bläseronate von Zelenka gab. Außerdem könnte dann aus diesen Zitaten entnommen werden, inwieweit der Einzelfall der Sonaten in dieser Korrespondenz besprochen worden ist. Nach mündlicher Vorsprache in Dresden standen diese zum Teil sogar autographen Stimmen trotz der Kriegseinwirkungen und im Gegensatz zu meiner früheren Vermutung stets zur Verfügung. Es lag mir fern, irgendetwas oder irgendjemanden „aus der Wissenschaft auszustoßen“; das habe ich auch nicht behauptet. Ohne Anmaßung kann ein einzelner nicht entscheiden, daß seine wissenschaftliche Auffassung und Arbeitsweise die Wissenschaft schlechthin sei. Dies darf hier bemerkt werden, ohne daß auf Grundsätzliches in dem Verhältnis von Wissenschaft und Einzelperson eingegangen wird, obwohl die Ausführungen von Herrn Schoenbaum und auch sonst gelegentlich geäußerte Forderungen dazu reizen könnten. Ich wollte lediglich meine — und, wie ich hoffe, begründeten — Überlegungen zu einem Einzelfall vortragen. Wenn auch der modernen Partiturskopie der Sonaten Zelenkas im allgemeinen kein Quellenwert zukommt, so liegt es nahe, sie bei den Stellen aus Neugierde zu Rate zu ziehen, bei denen im Mikrofilm der autographen Partitur Fragen aufgetaucht waren.

Bei den von Schoenbaum vor einem Jahr abgegebenen Erklärungen hatte ich mehr den Eindruck gewonnen, daß er Generalmaßbezeichnung und -aussetzung lieber nicht zu den echten Textfragen zählen möchte und ihnen deswegen kaum Quellenwert zu geben bereit ist. Und gerade hierin können auseinandergehende Meinungen vertreten werden. Wenn er jetzt — Lockungen zum Widerspruch erliegend — ihnen nun doch Textcharakter und Quellenwert gibt, so trifft dies in der Tendenz mit meinen vor zehn Jahren geäußerten Ansichten nahezu vollkommen überein (Mf, 13. Jg., S. 329—333). In diesem Sinne verstanden nehme ich meine Behauptung, daß ich nur zu Textfragen der 4. Sonate Zelenkas Stellung bezogen habe, gern zurück. (Unter dem anderen Gesichtspunkt hätte sie noch Gültigkeit.) Im übrigen freue ich mich, daß Schoenbaum die teilweisen autographen, ansonsten authentischen Stimmen im Quellenwert nicht mehr bagatellisiert, sondern, wie ich jetzt aus der Replik wohl entnehmen darf, als Quelle akzeptiert. Der in dieser Zeitschrift geführte Meinungsaustausch erhielt dann doch auch dadurch seinen Inhalt. Abschließend darf ich Herrn Schoenbaum Glück und Erfolg für seine Revision der Neuauflage der sechs Sonaten von Johann Dismas Zelenka wünschen.

**Die Schriftleitung betrachtet mit diesen Beiträgen die Diskussion in der „Musikforschung“ als abgeschlossen.**

## Werturteil und Sachurteil

Eine Entgegnung

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

In einem Aufsatz über *Werturteil und Wissenschaftlichkeit*<sup>1</sup>, der als Kritik an den herrschenden Prinzipien der Musikwissenschaft gemeint ist, polemisiert Peter Sprünken gegen eine Miscelle von mir<sup>2</sup>, die ihm geeignet erscheint, als dunkle Folie zu dienen, von der sich seine eigene Überzeugung als Gegenthese abhebt. Daß er mich mißverstanden hat — er neigt dazu, zwischen den Zeilen, wo nichts steht, statt in den Zeilen eines Textes zu lesen —, wäre kein genügender Grund zu einer Entgegnung: um so weniger, als es offenkundig ist. Interessant aber ist Sprünkens Aufsatz als Dokument des Antihistorismus, der sich gegenwärtig ausbreitet.

1. Der primäre Gegenstand der Kontroverse, in die Sprünken meine unscheinbare Miscelle hineinzieht, ist Max Webers Postulat der Wertfreiheit. „So sehr es zu begrüßen ist, daß mit der Diskussion über die Relevanz der Weberschen Forderung für die Kunstwissenschaften — bekanntlich stellte Max Weber das Postulat für die Sozialwissenschaften auf — der immer noch rigorose methodologische Autonomieanspruch der sogenannten Geisteswissenschaften eingeschränkt wird, so sehr ist ein Angebot zu prüfen, das den Weg in die Irrationalität letzter normativer Entscheidungen als ultima ratio wissenschaftlichen Bemühens ausgibt. Die von Dahlhaus als wissenschaftliches Verfahren deklarierte Überprüfung von Werturteilen an der letzten Instanz der kompositionstechnischen Sachverhalte und die Reduktion normativer Aussagen auf axiomatische Grundlagen wie historisch und sozialpsychologisch zu ermittelnde ästhetische Konventionen und Gruppennormen zeigen, indem sie eine Schranke für rationale Kritik annehmen, welche schlechterdings nicht zu überwinden sei, Resignation vor der Unentrinnbarkeit des hermeneutischen Zirkels und Skepsis gegenüber dem Leistungsvermögen kritischen Bemühens, das sich von der Erfahrung der prinzipiellen Unbegrenztheit des wissenschaftlichen Begründungsregresses leiten läßt“<sup>3</sup>. Mit einem rigorosen Eifer, der beinahe manichäisch anmutet, unterscheidet Sprünken zwischen Rationalisten, die der Vernunft keine Grenze setzen, und Irrationalisten, die „eine Schranke für rationale Kritik annehmen, welche schlechterdings nicht zu überwinden sei“. Er irrt sich allerdings, wenn er mich auf Grund der Miscelle, gegen die er polemisiert, zu den Irrationalisten zählt. Meine Behauptung, ein musikalisches Werturteil sei untriftig, wenn es ein falsches Sachurteil, einen Irrtum über die kompositionstechnische Beschaffenheit des Werkes einschließt oder voraussetzt, besagt keineswegs — wie Sprünken mir unterstellt —, daß der „kompositionstechnische Sachverhalt“ als „letzte Instanz“ aufgefaßt und der „rationalen Kritik“ entzogen werde. Die Anhänglichkeit an „letzte Instanzen“ ist mir durchaus fremd. Und daß die Einsicht in kompositionstechnische Sachverhalte wächst (oder manchmal auch schrumpft), daß sie jedenfalls ständig der „rationalen Kritik“ ausgesetzt bleibt, ist selbstverständlich oder sollte es mindestens sein. (Daß Sprünken glaubt, mein Schweigen über diese Trivialität schließe deren Verleugnung ein, dürfte dem Überschwang der Aggression zuzuschreiben sein.) Sprünken irrt sich auch, wenn er meint, ich hätte eine „Reduktion normativer Aussagen auf axiomatische Grundlagen wie historisch und sozialpsychologisch zu ermittelnde ästhetische Konventionen und Gruppennormen“ versucht. Die Feststellung der Tatsache, daß ein ästhetisches Urteil in einer bestimmten geschichtlichen Voraussetzung oder in einer Gruppennorm begründet ist, impliziert keineswegs, daß ich die historischen oder sozialpsychologischen Bedingungen als „axiomatische Grundlagen“ interpretiere, von

<sup>1</sup> P. Sprünken, *Werturteil und Wissenschaftlichkeit*, Mf XXIII, 1970, S. 55—61.

<sup>2</sup> C. Dahlhaus, *Zum Problem des Werturteils*, Mf XXII, 1969, S. 38 ff.

<sup>3</sup> Sprünken, a. a. O., S. 55.

denen einerseits die Triftigkeit des Urteils abhängt und die andererseits der „*rationalen Kritik*“ unzugänglich sind. Außerdem ist die „*Reduktion*“ auf Gruppennormen mit der auf kompositionstechnische Sachverhalte oft genug unvereinbar (Kritik an einem schlecht komponierten Schlager wäre unmöglich, wenn die Gruppennorm des Publikums, dem das Stück seinen Erfolg verdankt, als „*letzte Instanz*“ gelten müßte); und ich glaube, daß Sprünken mir Unrecht tut, wenn er unterstellt, ich hätte beide Momente zu „*letzten Instanzen*“ erklärt, ohne den Widerspruch zu erkennen. Der Grund der Mißverständnisse scheint ein ins Extrem getriebener Ideologieverdacht zu sein: Sprünken tendiert dazu, die Deskription der Herkunft eines Urteils — das „*Verstehen*“ der Voraussetzungen — umstandslos als Zustimmung zu dem Urteil selbst aufzufassen, sofern der Autor es versäumt, seine Kritik an dem, was er beschreibt, auszusprechen. So unlegbar es jedoch ist, daß die prinzipielle Suspendierung von Kritik — die Maxime, daß Geschichtliches sich nur verstehen, aber nicht kritisieren lasse — in einer Kunstwissenschaft lähmend wirken würde (ich wüßte nicht, wer die Askese jemals praktiziert hätte), so unerträglich wäre es andererseits, wenn man keinen deskriptiven Satz mehr kommentarlos äußern dürfte, ohne sich dem Vorwurf auszusetzen, man sei ein Ideologe des bestehenden Zustands und der Traditionen, in denen er begründet ist.

2. Sprünken konzediert, „*daß ästhetische Aussagen mit wissenschaftlicher Erkenntnis nicht in jedem Falle unvereinbar sind*“<sup>4</sup>. Und zu den Möglichkeiten einer Vermittlung, die er, gestützt auf Hans Alberts *Traktat über kritische Vernunft*, aufzählt, gehört das „*Kongruenz-Postulat*“: Zu prüfen sei, ob „*jene Faktoren und Zusammenhänge, auf die sich normative Behauptungen stützen*“, vereinbar seien „*mit unserer gegenwärtigen Kenntnis*“<sup>5</sup>. Wodurch sich meine, von Sprünken verworfene Behauptung, daß musikalische Werturteile, um nicht haltlos zu sein, durch triftige Sachurteile fundiert sein müssen, von dem „*Kongruenz-Postulat*“ unterscheidet, ist nicht einzusehen — es sei denn, man leugnet die Möglichkeit eines die „*gegenwärtige Kenntnis*“ repräsentierenden Sachurteils über musikalische Werke. „*Was als kompositionstechnischer Sachverhalt zu bezeichnen ist, hängt von der deutenden Aktivität des Vorhabens ab, zu dessen Zweck er gebildet ist und auf das er prinzipiell reduzierbar bleibt. Er kommt zustande erst durch einen aktiven Eingriff in einen redundanten Gegenstand. Musik läßt sich in vermutlich unabsehbaren Gliederungsmöglichkeiten ausdrücken, und die Entscheidung für eine von ihnen ist sinnvoll motiviert nur durch die Ökonomie eines gerichteten Interesses und dessen Probleme*“<sup>6</sup>. Sprünken reduziert, als extremer Nominalist, das musikalische Werk auf eine akustische Reizstruktur, deren Artikulation und kategoriale Formung der „*deutenden Aktivität*“ des Hörers, einer Aktivität, die in einem „*gerichteten Interesse*“ begründet ist, überlassen bleibt. Die Kritik an einem ästhetischen Urteil, das ein irriges musikalisches Sachurteil impliziert, ist demnach ausgeschlossen: Niemand kann einem Hörer, der in einer Sonate „*schöne Melodien*“ vermißt, also die geglückte Sonate für ein mißlungenes Potpourri hält, ein Mißverständnis vorwerfen; denn ein „*gerichtetes Interesse*“ kann auch der enttäuschte musikalische Analphabet vorweisen, und sofern außer der Reizstruktur und dem „*gerichteten Interesse*“ nichts existiert, auf das man sich berufen könnte, ist der Einspruch gegen das Fehlerurteil machtlos. Zu dieser unglücklichen Konsequenz, vor der er vielleicht zurückschrecken würde, ist Sprünken durch sein Mißtrauen gegen Geschichte und Tradition gezwungen, deren stützende Bedeutung er verkennt, weil ihn die hemmende bedrückt.

3. Ein musikalisches Gebilde konstituiert sich als ästhetischer Gegenstand auf Grund einer Tradition, die man sich zu eigen machen muß, um einen „*kompositionstechnischen Sachverhalt*“ überhaupt erfassen zu können. Der Tradition aber — und der Hermeneutik

<sup>4</sup> A. a. O., S. 61.

<sup>5</sup> A. a. O., S. 61.

<sup>6</sup> A. a. O., S. 56.



als Methode zu deren Erhellung — begegnet Sprünken mit einem Argwohn, der irrational anmutet. Er warnt vor einem „Verzicht auf neue und leistungsfähigere Auffassungsmuster, der implizite in der Empfehlung liegt, als letzte wissenschaftliche Instanz für die Richtigkeit von Werturteilen jene kompositionstechnischen Sachverhalte anzuerkennen, die einem kognitiv-informativen Interesse in der Regel nicht adäquat sein können . . .“<sup>7</sup>. Die Entwicklung „neuer und leistungsfähigerer Auffassungsmuster“ erwartet Sprünken von der Psychologie und von „Disziplinen wie etwa Kybernetik und Informationstheorie“. Doch bedeutet erstens, wie erwähnt, die Berufung auf „kompositionstechnische Sachverhalte“ keineswegs, daß sie zur „letzten wissenschaftlichen Instanz erklärt“ würden. Zweitens ist es schwer verständlich, daß Sprünken einen Konflikt zwischen Disziplinen — der Historie einerseits und der Psychologie oder Informationstheorie andererseits — konstruiert, die nebeneinander bestehen können, ohne sich gegenseitig das Daseinsrecht zu bestreiten. Drittens sind allerdings die Ansätze zu einer musikalischen Informationstheorie noch zu rudimentär und fragwürdig, als daß es einem Musikhistoriker zu verargen ist, wenn er sie vernachlässigt. Eine Intervallstatistik etwa, die sich über die Differenz zwischen motivischen und toten Intervallen hinwegsetzt, ist musikalisch absurd, obwohl sie zweifellos in einem „kognitiv-informativen Interesse“ begründet ist — mit Recht beklagt Sprünken, wenn er es auch anders meint, den Mangel an Adäquanz. Als Voraussetzung eines triftigen ästhetischen Urteils ist die Intervallstatistik jedenfalls brüchiger als das gewöhnliche, von Sprünken mit Mißtrauen betrachtete Verfahren, sich die Grundbegriffe der Melodik durch Tradition vermitteln zu lassen. Viertens ist Sprünkens Argumentation, in der positivistische und ideologiekritische Motive ineinandergreifen, nicht so bruchlos rational, wie sie sich präsentiert. Die flüchtige Geringschätzung, mit der vom hermeneutischen Zirkel die Rede ist, als sei er ein *circulus vitiosus* und eine peinliche Verlegenheit, ist ein fragwürdiger Ersatz für eine Begründung. Und der Anwalt strenger Rationalität, als der sich Sprünken fühlt, verwandelt sich unversehens in einen Demagogen, wenn er die hermeneutische Methode — die interpretierende Aneignung von Überlieferungen — umstandslos (und offenkundig, ohne die Literatur, etwa Hans Georg Gadamer's Buch *Wahrheit und Methode*, zu kennen) als Urteilsverzicht, den Urteilsverzicht wiederum als gehorsames Einverständnis mit dem jeweils Bestehenden und das Einverständnis als verhohlene (oder auch unverhohlene) Neigung zum Faschismus verdächtigt. Aus verfolgungssüchtigem Eifer für das Rationale wird Sprünken zum Irrationalisten.

## Über frühe Drucke von Werken Joh. Seb. Bachs

Zwei Berichtungen

VON ERICH DOFLEIN, FREIBURG I. BR.

1. Die große Fuge in C-dur für *V i o l i n e s o l o* von J. S. Bach, also der zweite Satz der 3. Sonate (BWV 1005) findet sich abgedruckt in *L'Art de Violon* von Jean Baptiste Cartier, Paris 1798. Das Bach-Werke-Verzeichnis von W. Schmieder nennt aber auf Seite 561 in diesem Zusammenhange BWV 1003, also die 2. Sonate in a-moll. Wahrscheinlich handelt es sich nur um einen Druckfehler, den ich Dr. Schmieder schon vor einigen Jahren mitgeteilt habe. In meinem Artikel *Violinmusik* im Sachteil des Riemann-Lexikons (Bd. III) ist aber derselbe Fehler wieder zu finden. Mein richtiger Text wurde in der Redaktion nach dem BWV „verbessert“, was ich beim Lesen der Korrektur übersah. In der Furcht, es könne noch ein Fehler passieren, schrieb ich sogar an die falsche Zahl „sic“! Den alten Druck von Cartier hatte ich vor vielen Jahren selbst gesehen; die hilfsbereite Bibliothekarin der

<sup>7</sup> A. a. O., S. 57.

Bibliothèque Nationale in Paris, Mlle. Simone Wallon, bestätigte mir später nochmals, daß es sich um die C-dur-Fuge handelt. Der früheste Druck einer Violinkomposition von Bach, den wir kennen, ist also der zweite Satz der Sonate in C-dur bei Cartier!

2. Im Bach-Jahrbuch von 1906 hatte Max Schneider ein *Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten Werke von Joh. Seb. Bach* veröffentlicht. Eine neuere, umfassendere Publikation zu diesem Thema ist mir nicht bekannt. Auf Seite 100 und 101 wurden von Schneider die überraschend zahlreichen Ausgaben des *Wohltemperierten Claviers* genannt. Für das Jahr 1828 sind neun Ausgaben angeführt. Schneider schloß sich hierbei an das *Handbuch der musikalischen Literatur* von Karl Friedrich Whistling an, der in der Ausgabe von 1828 auf Seite 609 schon die gleichen Ausgaben genannt hatte. In meinem Aufsatz *Historismus und Historisierung in der Musik*, der in der Festschrift für Walter Wiora erschienen ist, erwähne ich auf Seite 54 diese neun Ausgaben. Man findet dort aber auch folgende Fußnote: „Nach M. Schneider; neuestens offenbar unrichtig, da wohl ein und derselbe Druck.“ Nur der Hinweis auf Schneider stammt in dieser Fußnote von mir, der Kommentar aber aus der Feder eines Kollegen, der mir nach Ablieferung des Manuskripts während einer Krankheit spontan behilflich sein wollte, aber wohl die Vorgeschichte der bei Whistling genannten Ausgaben zu wenig beachtete. Nach langer Untersuchung kann ich heute sagen, daß von den bei Whistling genannten neun Verlagen, die im Jahre 1828 Ausgaben des *Wohltemperierten Claviers* anzeigten, die Verlage Breitkopf & Härtel, Peters, Simrock, Richault und Janet et Cotelte ihre eigenen, teils älteren, teils neuen Ausgaben anboten, der Verlag Hug die alte Ausgabe von Nägeli (Zürich 1801), vermutlich die Firma Nadermann in Paris die wohl schon über 25 Jahre alten vier Hefte von Imbault, der Verlag Aulagnier die Ausgabe von Simrock. Was Sieber (Paris) anbot, bleibt ungeklärt; eine Ausgabe dieses Verlags war bisher nicht zu finden, wie auch keine eigenen Ausgaben der Pariser Verlage Aulagnier und Nadermann. Insgesamt konnte der Verfasser bisher 24 verschiedene Ausgaben photographisch festhalten, die vor der wieder auf die Handschriften zurückgehenden Ausgabe der Bachgesellschaft (BGA XIV, 1864) erschienen waren. Als Vorlagen für beinahe alle diese Ausgaben dienten offenbar immer wieder die drei Ausgaben des Jahres 1801 (Simrock, Nägeli, Hoffmeister). Zu gegebener Zeit soll darüber berichtet werden.

## Zu Günter Harts Aufsatz Georg Philipp Kreß\*

Berichtigung und Ergänzung

VON ELISABETH NOACK, DARMSTADT

Georg Philipp Kreß war Enkel des Gasthalters Joh. Georg Kreß in Walderbach bei Regensburg. Hier wurde um 1685 sein Vater Joh. Jakob geboren, der in Öttingen aufwuchs, 1712 bis zu seinem Tode (begraben 6. Nov. 1728) Kammermusikus, dann Konzertmeister in Darmstadt war und sich am 25. Januar 1718 mit Anna Maria Wöhler verheiratete, von der er fünf Kinder hatte. Einziger Pate des am 10. November 1719 getauften Sohnes Georg Philipp war Telemann. Alte Familienbeziehungen zu Telemanns mütterlichen Verwandten Haltmeier dürften vorliegen. Nach dem Tode seiner Mutter am 8. Juni 1730 scheint Georg Philipp Kreß, der in Darmstadt nicht mehr, wie seine Geschwister, erwähnt, auch dort nicht konfirmiert wurde, zu Telemann nach Hamburg gekommen zu sein, wo sich auch sein älterer Bruder Ludwig Albrecht 1740 aufhielt.

---

\* Die Musikforschung, XXII, Heft 3, S. 328 ff.

Georg Phil. Krefß war 1744 an der Hofkapelle zu Schwerin tätig, heiratete im gleichen Jahr Hedwig Watzen, die ihm sechs Kinder schenkte (Kirchenbücher Schwerin, Plön, Göttingen). Nach eigener Aussage war er 1747 in Göttingen. Am 9. April 1748 erhielt er von Schwerin aus einen Paß nach Plön, dort wirkte er als Konzertmeister vom 21. Februar 1748 bis 1. Juli 1751, dann anscheinend wieder in Göttingen. Vom 21. Mai 1755 bis Johanni 1767 war Krefß wieder Kammermusikus in Schwerin. Die Bestallung als Konzertmeister in Göttingen wurde am 23. November 1766 ausgefertigt, die Immatrikulation erfolgte (wohl eine Formsache) am 14. April 1768.

In Schwerin wurde ihm am 21. Juli 1758 die Tochter Luise geboren, die als Pianistin und Altistin, verh. Müller, bekannt wurde und im August 1829 starb. Ihr bedeutender Sohn Karl Friedrich Müller verdankte ihr seine Ausbildung. G. Ph. Krefß verlor in Göttingen am 5. Juni 1768 einen Sohn. Er selbst starb dort am 2. Februar 1779<sup>1</sup>.

### Zu Theodor W. Adornos „Impromptus“\*

VON ERIC WERNER, NEW YORK / TEL AVIV

#### I

Der aufmerksame und denkende Leser wird in dem neuen Band von Adornos Aufsätzen sich selbst suchen, entdecken, verlieren, und immer wieder von neuem sich bestätigt oder negiert finden, je nachdem. Jedenfalls wird er immer wieder von neuem „angesprochen“. Der erste — und beim Wiedersehen bleibende — Eindruck ist der einer Sammlung profunder und oft sehr aktueller Essays über viele Gebiete musikalischer Produktion und Reproduktion. Meiner Meinung nach wiegt der kleine Band schwerer als so mancher dicke und anspruchsvolle musikästhetische Wälzer. Aus dem Inhalt seien, als „Vorgesmack“, nur einige Titel herausgegriffen: *Anmerkungen zum deutschen Musikleben*; *Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers*; *Ad vocem Hindemith*; *Schwierigkeiten I. beim Komponieren, II. In der Auffassung neuer Musik*; *Über einige Arbeiten Arnold Schönbergs*; *Der dialektische Komponist*. In der Hauptsache also wird der Komponist und sein Komponieren von einem potentiellen Fachgenossen, Denker und Kritiker betrachtet und beurteilt. Sicher darf man ein Buch nicht nach seinen obiter dicta beurteilen: der Gesamteindruck würde dadurch falsch, mindestens einseitig werden. Aber hier, wo Bonmots und Aphorismen gleichsam als Rosinen in den oft allzu dichten Teig der Argumentation eingestreut sind, entdeckt und schmeckt man sie gerne. Ein paar Beispiele dieser brevissima verba: (Die traditionelle Grundvoraussetzung der Musik) „sei die einer affirmativen, die Widersprüche zur Harmonie der Welt glättenden Kunst“ (p. 15); „Das armselige materielle Los so vieler der bedeutendsten Komponisten wird aus dem Schandmal der Unterdrückung des Geistes zum heiligen Naturgesetz umgelogen“ (p. 18); „Das Verhältnis von Abweichung und Idiom definiert den Kosmos von Mahler“ (p. 33); „Menschlichkeit des vom menschlichen Dasein wie aus Einspruch sich Entfernenden war Mozarts Unvergleichliches“ (p. 86).

Handelt es sich bei solchen obiter dicta um Einzel-Erkenntnisse, welche aus ihren wie in einem Brennpunkt gesammelten Prämissen zwingend hervorgehen, so gibt es ganze Essays, die gedanklich und sprachlich kleine Kunstwerke eigenen Ranges darstellen; an die Spitze solcher Aufsätze möchte ich stellen *Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers*, ein feinziseliertes Lehrstück, das von jedem ernsthaften Musiker und Sänger mit hohem Genuß und Gewinn gelesen werden wird. Mehr soziologisch-historisch intendiert sind die *Anmerkungen zum deutschen Musikleben*. Von Schönberg und seiner Schule

<sup>1</sup> Eingehende Ausführungen über die Familie Krefß sowie über die Kompositionen von Joh. Jakob und G. Phil. Krefß und genaue Quellenangaben siehe bei Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts*, Mainz 1967.

\* Zweite Folge neugedruckter musikalischer Aufsätze. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag (1968). 185 S.

handeln die Essays *Der dialektische Komponist*, *Anton von Webern*, *Nach Steuermanns Tod*, *Über einige Arbeiten Arnold Schönbergs* und *Winfried Zillig*; sie alle haben einen Grundsatz gemeinsam, der seine wichtigste Ausprägung in dem Programmessay *Schwierigkeiten* findet. Da alle diese Aufsätze wichtig sind, das zentrale Stück aber von geradezu fundamentaler Bedeutung ist, darf ich einer kritischen Betrachtung nicht ausweichen. Die logische Lacuna, oder besser die unbewiesene (und unbeweisbare) Prämisse aller dieser Arbeiten scheint mir der von Adorno übernommene Grundsatz Schönbergs zu sein:

„Der Satz Schönbergs, Kunst solle nicht schmücken, sondern wahr sein, übereinstimmend mit Adolf Loos, war kein naturalistisches Programm; vielmehr klagt er, recht verstanden, das verdinglichte Bewußtsein an . . .“ (p. 124);

„Indem dies Gegenteil . . . sich verschweigt, wird jeder solche Dreiklang [den etwa ein neuer Komponist verwenden würde], jede traditionalistische Wendung zur affirmativen, kraampfhafte bejahenden Lüge . . .“ (p. 97);

„ . . . das wachste kritische Bewußtsein, die bewußteste Formdisziplin dienen allein dazu, die Musik aller vorgegebenen Regel, aller willkürlich-geistgesetzten Bindung . . . zu berauben, bis sie wahrhaft klingt wie der Gesang einer gefangenen Amsel . . .“ (p. 47/48);

„Vor mehr als fünfzig Jahren urteilte Ernst Bloch: ‚Reger, ein leeres gefährliches Können und eine Lüge dazu‘ . . .“ (p. 83).

Diese Auslassungen haben miteinander gemeinsam, daß in ihnen die Prämisse, das ästhetische Wertkriterium der Musik sei ihr Wahrheitsgehalt, unumschänkt und apodiktisch herrscht. Daß dieses Kriterium von Schönberg stammt, macht es nicht besser oder wahrer; wir sind keine Pythagoräer, die auf ein  $\alpha\upsilon\tau\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\pi\alpha$  schwören. Übrigens müßte man hier betonen, daß selbst diese Voraussetzung gar nicht originell bei Schönberg ist; denn A. B. Marx und andere sind ihm darin vorangegangen. Daß Adorno, der Hegelianer, sich diesem Postulat kritiklos verschreibt und es ohne weiteres verwendet, ist doch erstaunlich. Hat nicht Hegel behauptet, Musik sei die „Repräsentation idealer Scheingefühle“, und in einem Brief an seinen Schüler Mendelssohn einen scharfen Unterschied gemacht zwischen der echten Logik der Philosophie und Mathematik und der „Scheinlogik“ der Musik? Diesen Gedankengang akzeptiert Adorno auch auf p. 121, wo er von der „Kunst des Scheins“ spricht. Von anderen Mißverständnissen philosophischer Termini, wie sie z. B. Adorno im Zusammenhang mit dem Wort „Positivismus“ passieren, sei hier nicht weiter die Rede (p. 129/30).

Ähnlich dogmatisch steht Adorno dem Begriff des musikalischen Ornaments gegenüber, den er meistens in pejorativem Sinn anwendet. Aber er ist sich ganz gewiß bewußt, daß das musikalische Ornament (nicht das stereotype, sondern das in jeder Melodie neu-geschaffene) etwas Notwendiges und Organisches ist, vom Interpunktionsmelisma der Psalmodie bis zu den thematisch bedingten „Wechselakkorden“ bei Schönberg.

Über solchen Irrtümern dürfen aber keinesfalls die großen gedanklichen Konzeptionen, die die Essays durchdringen, übersehen werden. Vor allem in den Aufsätzen *Schwierigkeiten* und *Kleine Häresie*, die in mehrere Sprachen übersetzt werden sollten, finden sich bedeutende Erkenntnisse. So setzt sich Adorno für die Anerkennung des Details in der Kunstmusik ein, was keineswegs der gegenwärtigen Mode entspricht. Im Verlauf seiner Argumentation gelingt es ihm, zum Verständnis der schwierigsten Spätwerke Beethovens vorzustoßen, gewiß keine unbeträchtliche Leistung!

## II

Nicht vorübergehen darf der Referent an einigen Thesen, die sich in den zwei Kernstücken *Ad vocem Hindemith* und *Schwierigkeiten* finden. Die sich über mehr als drei Jahrzehnte erstreckende Kritik an Hindemith enthält gewiß manches Wahre, einiges Tiefe, aber

auch Entgleisungen, z. B. „Als Korrektur ist ihm (Hindemith) das Chorsingen recht, wie es wohl von der bündischen Jugend praktiziert wurde. Verboten ist heute die bündische Jugend“ (p. 72). Dies wurde 1939 geschrieben. Was für ein Argument stellte es damals für oder gegen den Komponisten dar, daß die bündische Jugend verboten war? Oder die Bemerkung, daß Hindemiths *Harmonie der Welt* eine Ideologie verfißt, „die um die Wahrheit des Verherrlichten unbekümmerte Verherrlichung eines Weltbilds, das zu demonstrieren wesentlicher Inhalt der Geschichte der Naturwissenschaften seit Kepler war“ (p. 81). Dies ist entweder höchst unklar ausgedrückt (zählt Kepler hier zu den Gegnern des Weltbilds oder zu seinen Verfechtern?) oder einfach Unsinn. Gelten Keplers drei Gesetze nicht mehr im Sonnensystem? Hat nicht derselbe unsterbliche Kepler eine „*Harmonicae Mundi*“ verfaßt?

Auch in anderer Hinsicht ist Adorno ungerecht, d. h. er mißt mit zweierlei Maß: „Eine gewisse Gleichgültigkeit gegen das spezifisch geprägte Thema, die Bereitschaft, wie auf Abruf aus indifferentem Material Musik zu machen . . . ist regerisch“. Sie ist nicht nur regerisch, sie ist auch bekanntermaßen beethovenisch. Dort freilich rühmt Adorno das indifferente Material: „Den Preis dafür zahlt . . . die mit höchstem Bedacht geplante Unbeträchtlichkeit der Einzelerfindung“ (p. 139/40). Mit anderen Worten: quod licet Jovi, non licet bovi! Hier muß man den Verfasser doch darauf hinweisen, daß Beethoven es zu allen Zeiten liebte, sich „ein Thema herauszutrommeln“ aus einer auf den Kopf gestellten zweiten Violinstimme und dergl. Heißt das nicht auch „aus indifferentem Material Musik machen“?

Dagegen ist die scharfe Kritik an der *Unterweisung im Tonsatz* durchaus gerechtfertigt. Wer wie der Referent versucht hat, das Buch Hindemiths für den Unterricht junger Komponisten zu verwenden, muß erkennen, daß es dazu nicht taugt, weil die ihm zu Grunde liegende Gesinnung nicht überzeugt, noch die empfohlenen Methoden, die wieder nur Derivate von Rameau, Sechter und Schenker sind, wirklich etwas leisten. In der Tat hat Adorno recht, wenn er in diesem Zusammenhang vom „*Prospekt einer Kathedralen A. G.*“ spricht.

Anders liegt der Fall der *Schwierigkeiten*. In allem Wesentlichen muß man dem Verfasser zustimmen; doch fordern gewisse Einzelargumente oder Lemmata zum Widerspruch heraus. So heißt es z. B.: „Andererseits sollte man reaktionäre Einwände nicht apologetisch abfertigen, sondern das Maß an Richtigem aus ihnen lernen, das sie so oft . . . voraushaben“ (p. 98). Hat das Wort „reaktionär“ irgendeine klar umschreibbare Bedeutung oder Existenzberechtigung in der musikalischen Wertsetzung, oder ist es ein Relikt jenes „*Fortschrittsliberalismus*“, den Adorno auf derselben Seite tadelt?

Neben solchen Randbemerkungen stehen aber Erkenntnisse wie diese:

„Die paradoxe Schwierigkeit aller Musik heute ist, daß eine jede, die geschrieben wird, unterm Zwang steht, ihre eigene Sprache sich erst zu schaffen, während Sprache als ein seinem Begriff nach auch jenseits und außerhalb der Komposition Stehendes, als ein sie Tragendes, nicht aus dem puren Willen des Einzelnen sich schaffen läßt“ (p. 102).

Die Diskussion des schwierigen Themas der „*subjektiv vermittelten Zeit*“ gegen die „*objektiv physikalische*“ beschränkt sich auf die Erkenntnis der aus dieser zweiwertigen Zeitfunktion sich ergebenden Probleme, die übrigens m. W. als erster H. Bergson gewürdigt hat. Das paradoxe Postulat „*Determinismus der Reihe, aber nicht unbedingter Determinismus!*“ ist genau erkannt, und Adornos Reaktion ist sehr verständlich: „Aber dabei ist einem nicht wohl zumute“ (p. 109). Er spricht sogar von einem „*erkennbaren und überzeugenden musikalischen Zusammenhang*“ als einer Grundforderung. Wie aber vermag er diese Forderung mit der hohen Anerkennung eines John Cage zu vereinbaren? Cage, die clownische Karikatur der neuen Musik, pfeift auf jeden Zusammenhang, ob ästhetisch oder nicht, denn er „*wöchte*

aus dem totalen Determinismus, aus dem integralen, obligaten Musikideal der seriellen Schule, ausbrechen“ (p. 110). Dies hofft er zu erreichen, wenn er das Ende eines „improvisierten“ Stückes, dessen Improvisatoren im Saal spazieren gehen, während sie Musik machen, durch einen langsam fallenden gelben Sonnenschirm anzeigt. Das allerdings nenn' ich „Ausbrechen aus dem Determinismus“!

Und von hier an vermag ich Adornos Argumentation nicht mehr zu folgen, weil er bereit ist, zu akzeptieren, was auf musikalischen Zusammenhang bewußt und oft frech, verzichtet. Daß er Herrn Ligeti als Kronzeugen heranzieht, dessen Aufsätze bei allen Mathematikern meiner Bekanntschaft immer Heiterkeitserfolge erzielen, kann mich nur betrüben. Und Adorno verdient schärfsten Widerspruch, wenn er schreibt:

„Es ist das nicht zu überschätzende Verdienst von Cage, an der sich überschlagenden musikalischen Logik . . . irre gemacht zu haben . . .“ (p. 110/11).

Wie reimt sich das mit:

„Dafür ist diese (neue Musik) in ihren authentischen Produkten buchstäblich, nicht länger metaphorisch, weit logischer organisiert als die traditionelle . . .“ (p. 125).

Hier gilt die musikalische Logik noch als ein Wert, während vorher ihre bewußte Negation oder gar Zerstörung gepriesen wurde. Wo eigentlich steht Adorno? Hier überwuchern die Widersprüche das sonst luzide Wachstum von Adornos Argumenten. Es mag aber sein, daß die Ultramoderne aus solchen Widersprüchen besteht, ja gar von ihnen lebt, wie jede zu letzten Konsequenzen vorstoßende „Meta logik“ (s. dazu Wittgensteins „Traktat“).

Aber nicht alle Beiträge des Bandes berühren so fundamentale Themen — man findet in ihm auch kleinere Gelegenheitsarbeiten über Metronomisierung, Vierhändigspielen, Sibelius u. a. Auch dankenswerte Hinweise auf Arbeiten von Personen, die heute zu Unrecht vergessen sind wie August Halm oder Franz Schreker finden sich, neben Hypothesen über musikalische Logik (p. 121), die ganz im Sinne Hegels argumentieren. Besondere Würdigung unter diesen Gedanken verdient die Bemerkung über die „Organik“ der klassischen Musik. Adorno meint, sie sei sowohl mit „dem Geist der Naturwissenschaften wie mit dem bürgerlichen tief verwandt“ (Ibid.). Es ist wahr, die drei angezogenen, scheinbar so wesensverschiedenen Anwendungen (in der Musik, im Arbeitsprinzip der Manufakturperiode, in der theoretischen Physik) haben einen Grundgedanken, oder ein Postulat gemein: das Prinzip der kleinsten Aktion (principle of least action), sonst auch als die in der Naturwissenschaft nicht ohne Teleologie beweisbare „Ökonomie der Mittel“ bekannt. Es hat ja auch in der Ästhetik Fuß gefaßt, schon lange bevor es eine „Manufakturperiode“ gegeben hat. Auch dort, wo die Stilkritik in die Psychologie übergeht, ist der Verfasser zu Hause. Seine Deutung: „Neue Musik insgesamt postuliert — als Bewußtsein von Spannung — Erfahrung, die Dimension von Glück und Leiden, die Fähigkeit zum Extrem, zum nicht bereits Vorgeformten, gleichsam um zu retten, was die Apparatur der verwalteten Welt zerstört. Die Hörer aber sind, als sozial Präformierte, jener Erfahrung kaum mehr fähig“ (p. 128), ist bewundernswert und trifft genau ins Schwarze!

Wo so viele und so gute Gedanken Platz gefunden haben, wo wichtige Fragen der zeitgenössischen Musik tieforschend erörtert werden, muß man die gelegentlichen Widersprüche und Irrtümer mit gutem Humor hinnehmen, sonst wird man dem großen Zug des Bandes, der ein Seminar in moderner Musikästhetik mehr als aufwiegt, nicht gerecht. So sei denn das Bändchen dem ernsthaften und denkenden Musiker ans Herz gelegt, nicht nur, weil es wichtige Gedanken neu formuliert, sondern weil der Verfasser es vermag, beim Leser verwandte eigene Gedanken zu wecken, und ihn zum Weiterdenken anzuregen. In unseren Tagen sind solche Bücher rar geworden.

**Anmerkung der Schriftleitung:** Vorliegende Besprechung ist schon am 23. Dezember 1968, also noch zu Lebzeiten Theodor W. Adornos, bei der Schriftleitung eingegangen. Die Schriftleitung bedauert, daß ihre Veröffentlichung erst jetzt möglich ist.