

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## *Die bayerische Hofkapelle unter Orlando di Lasso*

Ergänzungen und Berichtigungen zur Deutung von Mielichs Bild

VON WALTER FREI, BASEL

Die Entstehungszeit von Hans Mielichs Prachtkodex mit Orlando di Lassos Bußpsalmen wird mit 1565 bis 1570 angegeben. Unser Bild fol. 187 dürfte verhältnismäßig spät, sogar am ehesten gegen 1570 entstanden sein. Dem entspräche, daß die abgebildete Kapelle reich besetzt ist, wie es besonders ab 1568 gut bezeugt wird. Da Mielich mit Lasso persönlich befreundet war<sup>1</sup>, eignet dem Bild ein sehr hoher dokumentarischer Wert, der zwar, wie es scheint, schon recht bald erkannt worden ist<sup>2</sup>, aber trotzdem nicht zu einer allzu sorgfältigen Deutung Anlaß gegeben hat.

Was zunächst die Zahl der Mitwirkenden betrifft, sind deren insgesamt 39 zu vermerken. 15 von ihnen, worunter Lasso selber, sind Instrumentalisten: die 24 verbleibenden Mitglieder der Kapelle sind demnach Sänger, mitgezählt die drei Knaben zur rechten Hand des Meisters. Gegenüber früherem Brauch fällt ein beträchtlicher Zuwachs in der Mitwirkung von Instrumenten auf. Dieser Zug scheint sich indessen vornehmlich auf das weltliche Musizieren zu beziehen, da die Abbildung der Kapelle beim liturgischen Dienst in der Hofkirche (fol. 186 derselben Handschrift, reproduziert in MGG VII, Tafel 27) keine Instrumentalisten zeigt, jedoch zahlenmäßig von ungefähr gleicher Größenordnung ist. Bei näherem Vergleich der beiden Bilder scheint es möglich, wenigstens bestimmte Personen zu identifizieren. Daraus ergibt sich, daß wahrscheinlich die Instrumentalisten immer auch Chorsänger gewesen sind, eine Gepflogenheit, die vom Mittelalter her eine lange Tradition für sich hat und im Hinblick auf die Eigenart der aufgeführten Musik schlichthin angemessen und sinnvoll ist: selbst wo im 16. Jh. bei Werktiteln die Angabe „*Zum Singen und Spielen*“ auf die steigende Bedeutung des instrumentalen Momentes hinweist, bleibt die Musik in ihrem Grundzug vokal und in der hierarchischen Ordnung der Mitwirkenden ist noch immer der Sänger der eigentliche Träger der Komposition<sup>3</sup>.

Dieses bedeutungsmäßige Überwiegen des Vokalen vorausgesetzt, ist es aber im weitern sehr aufschlußreich, die mitwirkenden Instrumente eingehender zu betrachten und zuzusehen, was sich daraus aufführungspraktisch folgern läßt. Orlando di Lasso selbst sitzt an einem Tisch, auf dem vor ihm, nach der Form zu schließen, nicht ein Cembalo (Schering), oder ein Spinett (Angaben verschiedener späterer Autoren), sondern ein Virginal aufgestellt ist<sup>4</sup>. Der Unterschied ist nicht bloß ein solcher der äußern Gestalt, sondern noch mehr ein solcher

<sup>1</sup> Vgl. dazu N. N. Aman, *O. Lasso et J. Mielich, traduction de l'allemand par J. Bitort*, Mons o. J. Leider war es mir nicht möglich, in diese Publikation Einsicht zu nehmen oder das deutsche Original irgendwo zu finden.

<sup>2</sup> So hatte besonders Arnold Schering in seiner *Aufführungspraxis* (Leipzig 1932, S. 66) das Bild zum Ausgangspunkt für wichtige Bestimmungen gemacht, und offensichtlich sind seither die meisten Forscher mehr oder weniger von seinen Angaben abhängig geblieben, ohne daß, soweit ich sehe, seine Deutungen jemals einer ernsthaften Kritik unterzogen worden sind.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Silvia und Walter Frei, *Der Gesang in Aufführungen mittelalterlicher Musikwerke* (vorläufig Ms.).

<sup>4</sup> Vgl. dazu Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. II, 1619, Tafel 14.

des Klangcharakters: das Virginal klingt strenger und festlicher als das Spinett. Hinter Lasso befindet sich ein Posaunist, dessen Instrument nach der Größe zu schließen ein Baß ist. Nach rechts hin folgt ein Zinkenist mit einem langen, geraden und ausgesprochen eng mensurierten Instrument; sehr deutlich zu sehen ist auch der nicht in der Mundmitte, sondern eher seitlich gegen den Mundwinkel vollzogene Ansatz des Instrumentes, wie er charakteristisch ist für das Spiel der stillen Zinken. Das Instrument des nächstfolgenden Spielers wird seit Schering allgemein als „kleiner Zink“ ausgegeben. Schon dieser an und für sich nicht gebräuchliche Name läßt vermuten, daß es sich von Anfang an um eine Verlegenheitslösung gehandelt hat. In der Tat wird man bald entdecken, daß der Spieler seine Hände nicht längs der Grifflöcher des Resonanzrohres übereinander hält, wie dies bei den verschiedenen Formen der Zinken gegeben wäre, sondern er faßt das Instrument zugleich von rechts und links auf gleicher Höhe mit den beiden Händen, wie es natürlich ist bei Instrumenten mit geknicktem Rohr. Die blaue Farbe des Instrumentes<sup>5</sup> zeigt ferner, daß es sich nicht um ein solches aus Holz, sondern um eines aus irgend anderem Material wie z. B. Porzellan handelt. Nehmen wir dazu noch die unterhalb der Hände des Spielers klar zu erkennende Dicke des Instrumentes, so legt dies alles zusammen genommen nahe, auf ein Rankett zu schließen<sup>6</sup>. Der Spieler rechts vom Rankettisten bläst einen krummen Zink in der Alt-Lage. Am äußersten rechten Bildrand steht sodann ein Geiger, welcher vermutlich ein Discant-Instrument spielt. Ihm folgt gegen den Vordergrund hin ein Lautenist und ein zweiter Geiger, offenbar mit einem Tenor-Instrument, während der Geiger, welcher den drei Sängerknaben gegenüber sitzt, am ehesten ein Instrument in Alt-Lage handhaben dürfte. Unmittelbar links neben dem Tisch sitzt der Baßgambist, hinter ihm ein pausierender Tenor-Geiger und noch etwas weiter nach links zurück ein letzter Streicher, dessen Geige wiederum in der Alt-Lage stehen mag. Der zwischen den drei letztgenannten Spielern deutlich sichtbare Instrumentalist hält ein Blasinstrument, das freilich sehr schwierig zu identifizieren, aber aus noch näher anzugebenden Gründen am wahrscheinlichsten eine Tenorblockflöte ist. Das mit einem Anblasrohr direkt hinter den drei Sängerknaben gespielte Instrument wurde von Schering als Pommer, von spätern Autoren sogar als Fagott gedeutet. Dieses letztere ist ausgeschlossen, weil das Fagott erst in der Barockzeit aufkommt. Aber auch gegen die Meinung, es handle sich um einen Pommer, ist geltend zu machen, daß es für einen Tenor zu groß und für einen Baß wiederum zu klein ist und daß in beiden Fällen die abgebildete Spielhaltung diesen vermuteten Instrumenten nicht entspricht<sup>7</sup>. Auch ist die Mensur des Rohres wesentlich weiter als dies bei den Pommern der Fall ist. Endlich ist unverkennbar unterhalb des Ansatzkopfes mit seinen rillenartigen Verzerrungen der Schatten eines Labiums sichtbar, so daß das fragliche Instrument also ganz eindeutig als eine Baß-Blockflöte anzusprechen ist. Zu dem paßt sehr gut die Jugendlichkeit des Spielers und dessen ruhige Gesichtszüge, die nichts von der Spannung eines Ansatzes zeigen, wie er für Pommern nötig ist. Auch über diese Besetzung wird weiter unten noch etwas mehr auszuführen sein und namentlich läßt sich die Funktion dieses Spielers aus dem Gesamtaufbau der Besetzung noch spezieller verdeutlichen. Als letzter Instrumentalist wäre abschließend der Querflötist links neben Lasso zu erwähnen.

Die so durchgeführte Identifikation der Instrumente und die genaue Auszählung der Mitwirkenden ergibt den Aufstellungsplan der Kapelle, wie er in der Abbildung wiedergegeben ist.

<sup>5</sup> Vgl. die farbige Reproduktion in MGG VIII, Tafel 11.

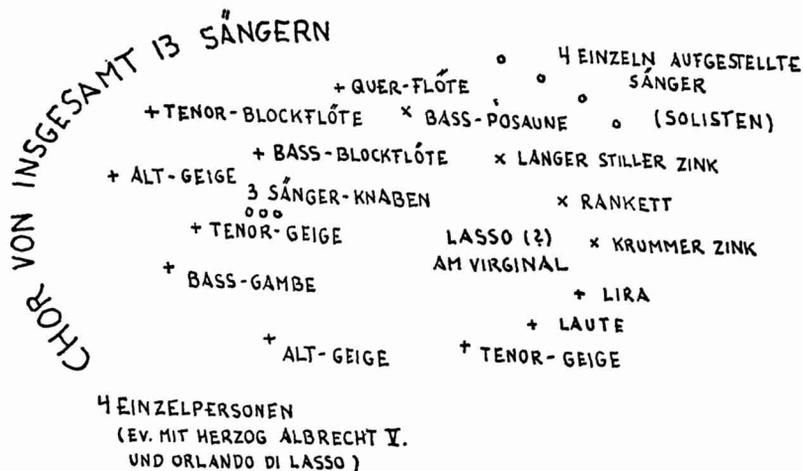
<sup>6</sup> Vgl. z. B. in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, S. 557, Abb. 43. Das Rankett ist ähnlich wie das Krummhorn recht schwer der einen oder andern Gruppe von Instrumenten hinzuzuzählen. Zwar hat es einen eher stillen Klang, dringt aber besonders neben Kesselmundstück-Instrumenten sehr deutlich zeichnend durch. Dies zu wissen ist für unten folgende Gesichtspunkte von einiger Wichtigkeit.

<sup>7</sup> Vgl. dazu das Foto mit dem Pommer-Quartett des Berliner Bläserkreises unter Otto Steinkopf in Hausmusik 1960, S. 172. Dasselbe gilt natürlich auch für die zwischen Alt und Tenor stehende Nicolo-Lage.



Die bayerische Hofkapelle unter Orlando di Lasso





LEGENDE : ○ SOLISTISCHE SÄNGER  
 x ALTA-BLÄSER  
 + BASSA-SPIELER

Aufstellungsplan der Kapelle (unter Berücksichtigung der Mitteilungen von Dr. Hans Schmid, München. Siehe Nachtrag).

Diese kleine Skizze bringt uns vor die Möglichkeit, eine Anzahl wichtiger Angaben daraus abzulesen. Fürs erste ist die Aufstellung der Sänger hinter den Instrumentalisten von großer Bedeutung: das aufs Ganze gesehen sehr still spielende Instrumentarium muß stets so positioniert werden, daß es für den Hörer im Bereich der besten Akustik liegt, weil es sonst kaum genügend zur Geltung zu kommen vermag.

Auch innerhalb der Instrumentalisten selbst zeigt der Plan einen deutlichen Unterschied in der Aufstellung von Alta und Bassa. Die vier Bläser der stark spielenden Instrumente sind gesondert für sich rechts im Hintergrund gehalten, während sich die zehn Bassa in einem auf die linke Seite hin ausgewölbten Halbkreis um Orlando di Lasso gruppieren, der als Kapellmeister vom Virginal aus führt. Diese getrennte Aufstellung von Alta und Bassa und das zahlenmäßige Überwiegen dieser letztern scheint ein durchgehender Grundsatz für die Auf-führung alter Musik zu sein und ermöglicht allein ein in sich stärkenmäßig ausgeglichenes Musizieren. Es darf sogar angenommen werden, daß diese beiden grundsätzlich verschiedenen Instrumentengruppen im allgemeinen auch gesondert, will sagen: wechselweise gespielt worden sind und nur gelegentlich zu einem Gesamtklang zusammengefügt wurden<sup>8</sup>. Hier ist deshalb auch der Ort, noch ein Wort zur Identifizierung der beiden Blockflöten beizufügen: es entspricht in keiner Weise diesem m. E. immer deutlicher sich zeigenden Grundsatz der Unterscheidung von Alta und Bassa, wenn plötzlich mitten unter den stillspielenden Instrumenten Pommern eingereicht würden, wodurch die ganze wohlwogene Symmetrie des klanglichen Aufbaues willkürlich gestört wäre.

In dieser Hinsicht eröffnet die Skizze wiederum eine Reihe von interessanten Einzelheiten. Es fällt nämlich auf, daß der Chor von 17 Sängern geschlossen hinter den Bassa und also

<sup>8</sup> Vgl. dazu Walter Frei, *Zwei wenig beachtete Grundsätze bei Verwendung von Instrumenten in mittelalterlicher Musik*, erscheint demnächst in *Die Musikforschung*.

den Alta gegenüber steht, während hinter oder zwischen den Bläsern der Alta vier einzelne Sänger als Solisten und also ihrerseits gegenüber den Bassa aufgestellt sind. Dieses klare Prinzip legt die Vermutung nahe, daß zum Chorklang, wo er instrumental mitgespielt wurde, die Alta traten, während die Solisten umgekehrt von den Bassa unterstützt worden wären. Die diagonale Ordnung fällt nämlich auch sonst durchgehend auf: besonders in der Stellung der Baß-Posaune zur Baß-Gambe, und weiter auch in der Postierung der beiden Alt- und Tenor-Geigen je zueinander.

Vielleicht muß aber ein weiterer Vorzug dieser Aufstellung gleichfalls noch gebührend beachtet werden: es ist nämlich, was die nahe Stellung der solistischen Sänger und der Alta-Bläser zueinander betrifft, sehr leicht einzusehen, daß nur eine eigens geschulte oder von Natur besonders tragende Stimme ohne weiteres einem starkspielenden Instrument einzeln gegenübergestellt werden kann, während der Chorsänger nur im Verein mit seinesgleichen in die harmonische Entsprechung zu den Alta findet.

Betrachten wir die vier Gesangssolisten eingehender, so läßt sich aus der Mimik dessen, der links neben dem Spieler des stillen Zinken steht, darauf schließen, daß er ein falsettierender Altist sein dürfte, woraus sich zwanglos ergäbe, daß derjenige unter den vier Solisten, der zu äußerst rechts steht, der Baß und die beiden verbleibenden neben dem Posaunisten zwei Tenöre wären. Die solistischen Partien für den Discant müßten dann von den drei Chorknaben gesungen worden sein.

Diesen fiel aber, wie zu vermuten ist, überdies noch eine andere, besondere Aufgabe zu: In den Knabenschulen der damaligen Zeit ist bekanntlich in hervorragendem Maß das Bicinium gepflegt worden: und da es seit dem 15. Jh. feststeht, daß in mehrstimmigen Vokalwerken die zweistimmigen Zwischenstücke solistisch ausgeführt worden sind, werden wir nicht fehlgehen, wenn wir in den Knaben die Träger dieser Aufgabe sehen. Die Aufführung dieser zweistimmigen Partien war zudem so gehalten, daß die Oberstimme vokal, die Unterstimme instrumental besetzt wurde, wofür sich auch auf unserem Bild ein unverkennbarer Anhaltspunkt aufzeigen läßt: zu den drei Sängerknaben gehört wahrscheinlich der sehr jugendliche Baß-Blockflötist, der mit seinem Instrument zum gesungenen Discant den Alt gespielt haben mag, was übrigens eine ganz ausgesprochen delikate und zugleich männlich bestimmte Klangwirkung ergibt. Wenn wir genauer beobachten, werden wir auch erkennen, daß die vier jungen Musikanten gemeinsam ein Stimmbuch benützen.

Und damit möchte die ungewöhnlich sorgfältige und sprechende Illustration Mielichs zu Lassos Bußpsalmen wenigstens nach der aufführungspraktischen Seite hin in ihrer Deutung ausgeschöpft sein.

Eine weitere, mehr musikhistorische Ergänzung hat sich sozusagen zufällig ergeben. Bekanntlich hat man unter den dargestellten Musikern bisher nur Orlando di Lasso selber identifiziert, und man hat aus naheliegenden Gründen nicht versucht, weitere Mitwirkende mit einem bestimmten Namen in Verbindung zu bringen. Nun weiß man aber, daß seit 1568 und bis 1580 der aus Lucca stammende Komponist Francesco Guami (ca. 1544–1601) die Stelle eines Posaunisten innehatte<sup>9</sup>. Freilich war er nicht der einzige seines Faches. In den *Auszügen aus den Zahlamtsrechnungen des herzogl. bayer. Hofes*<sup>10</sup> für das Jahr 1569 werden die „Pusauner“ in dieser Reihenfolge genannt: Vilenno Carnazanno, Francesco de Luca, Sebastian di Alberto, Simon Gatto, Francesco Mosst, Dominico Aldigerj und Jacobus Aldigerj. Solche Aufstellungen sind in der Regel nicht ins beliebige niedergeschrieben, sondern pflegen auf bestimmte Rangordnungen Rücksicht zu nehmen. Darum scheinen sie indirekt ein Zeugnis dafür, daß der unmittelbar hinter Lasso stehende Posaunist am ehesten Francesco Guami

<sup>9</sup> Vgl. zum folgenden Denis Arnold, Artikel *Guami* der MGG und A. Bonaccorsi, *I Guami da Lucca*, in *Note d'archivio* 1938, S. 15 ff., 65 ff. und 113 ff.

<sup>10</sup> Veröffentlicht von A. Sandberger in *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, drittes Buch, Dokumente. Die oben zitierte Stelle findet sich S. 42.

sein könnte, weil sich nachweisen läßt, daß der einzige vor ihm genannte Vilenno Carnazano andernorts als „Zünnchuplaser“ aufgeführt wird<sup>11</sup>. Unter den übrigen werden Sebastian di Alberto und Jacobus Aldigerj sehr selten erwähnt. Eine gewisse Rolle spielt einzig noch Simon Gatto<sup>12</sup>. Doch scheint er jünger gewesen zu sein als Francesco Guami, der damals etwa 25 Jahre zählen mochte, wozu das Bildnis Mielichs fraglos besser paßte als auf einen kaum 20jährigen. Ohne daß man einen durchschlagenden Beweis erbringen kann, dürfte es doch wahrscheinlich sein, daß der abgebildete Posaunist Francesco Guami ist<sup>13</sup>. Gleichzeitig mit Francesco, d. h. von 1568 bis vermutlich 1574 war aber auch dessen Bruder Gioseffo (Giuseppe) Guami (gestorben 1611) Mitglied der Hofkapelle<sup>14</sup>. Außer seiner Komponistentätigkeit (die nach Denis Arnold deutlichen Einfluß Lassos zeigt) wird er im allgemeinen nur als Organist bezeugt und nur an einer vereinzelter Stelle wird er auch als ein bedeutender Sänger erwähnt. Es dürfte sehr schwierig sein, unter den 39 abgebildeten Mitgliedern der Kapelle nach einem zu suchen, in dem man den Bruder des Posaunisten vermuten möchte, zumal ja Brüder einander auch sehr unähnlich sehen können. Wenn wir aber Fantoni Glauben schenken dürften<sup>15</sup> und überdies bedenken, daß der weitere Weg Gioseffo Guamis eher zur Annahme veranlaßt, daß er schon unter Lasso als Solist tätig gewesen sein mag, dann schiene es noch am ehesten möglich, in dem links vom Falsettisten stehenden Tenor den genannten Gioseffo Guami zu erkennen.

Aber vielleicht wird es später einmal möglich, auf Grund bisher noch unbekannter Dokumente z. B. aus der Hand des Malers in diesen Belangen zu mehr und besseren Angaben zu gelangen. Vorläufig muß genügen, wenn die Frage nach der alten Musizierweise an Hand des Bildes etwas weiter verdeutlicht werden konnte.

#### Nachtrag

Herr Dr. Hans Schmid, München, mit dem ich über die vorliegende Arbeit in Briefwechsel kam, macht darauf aufmerksam, daß der Streicher am äußersten rechten Bildrand ein Instrument spielt, das im Gegensatz zu den andern Streichinstrumenten der Abbildung einen mehrfach geschweiften Zargenrand aufweist. Obwohl die Befestigung der Wirbel nicht mehr zu sehen ist, man also nicht weiß, ob diese seitlich in einem Kasten, oder sagittal auf einem Brett befestigt waren, scheint ihm doch die Schweifung des Instruments mehr auf eine Lira hinzuweisen als auf eine Geige oder Violine. Es ist nicht zu verkennen, daß die Form des Klangkörpers durchaus jener des Instrumentes von König David bei Bartolomeo Passerotti (MGG VIII, Tafel 37, Abb. 1) entspricht. Auch daß die Lira ein vorwiegend italienisches Instrument gewesen ist und Lasso um die fragliche Zeit offensichtlich bemüht war, das italienische Element in der Hofkapelle zu verstärken, spricht eher für diese Annahme. Daß die Lira allerdings mehr solistisches Instrument zu hauptsächlich improvisierter Begleitung rezitativen Gesanges war, braucht darum nicht besonders ins Gewicht zu fallen, weil andererseits ihre Mitwirkung z. B. in Intermedien und Madrigalen gleichfalls gut bezeugt ist. Vielleicht könnte endlich auch die Haltung des Daumens der linken Hand des Spielers für charakteristisch gelten, und bei näherem Zusehen scheint es sogar möglich, die beiden abgespreizten, freischwingenden Saiten zu erkennen. Damit kommt der Vermutung Schmidts eine größere Wahrscheinlichkeit zu.

11 A. a. O., S. 36 und an mehreren weiteren Stellen. Ebenfalls Zinkenisten waren Francesco Mosst (S. 36 und an mehreren anderen Stellen) und Dominico Aldigerj (S. 40).

12 Vgl. Hellmut Federhofer, Artikel *Simon Gatto* der MGG. Er war in der Kapelle tätig von 1568—1571.

13 Ein sonstiges Bildnis von Francesco Guami scheint nicht überliefert zu sein, und dasselbe ist wohl auch von Simon Gatto der Fall, so daß eine diesbezügliche Vergleichsmöglichkeit fehlt.

14 A. a. O., S. 36; S. 39 eigens als Organist genannt. Er ist kaum identisch mit dem S. 33 angeführten „Bassisten von Luca“.

15 Auch Frescobaldi hat bekanntlich als Organist und Sänger gewirkt, und wie dieser eine *Frescobalda*, so schrieb jener eine *Guamina* (in G. Foschini, *Antologia classica per l'organo*, 1901). Es bleibt zu untersuchen, ob Guami einer von den vermutlichen Vorläufern und Wegbereitern des großen Frescobaldi gewesen ist.

Eine weitere Frage, zu der ich mich nicht äußern kann, scheint mir doch zur Diskussion gebracht werden zu sollen. Ich gebe deshalb das entsprechende Zitat aus einem Brief von Herrn Dr. Schmid an mich: „Auf der linken Bildhälfte zählen Sie 17 Sänger. Davon scheinen mir zumindest die drei (bzw. vier) am linken Bildrand in der vordersten Reihe stehenden Personen keine Sänger zu sein. Die auch durch ihre reichere Kleidung auffallende, vollständig zu sehende Person des Vordergrundes (mit zwei Goldmünzen) ist — nach Vergleich mit andern Abbildungen — wahrscheinlich Herzog Albrecht V. selbst. Wer aber sind dann die ihn umstehenden Herren seiner Begleitung? Sollte Lasso vielleicht dort zu suchen sein? Der Platz am Virginal entspricht nach Prof. Boetticher . . . (laut mündlicher Mitteilung an Dr. Schmid) in der damaligen Zeit nicht der Stellung Lassos als magister capellae“<sup>16</sup>.

## Das Problem der Gesamtausgaben von Klavier- und Orgelmeistern des 17. und 18. Jahrhunderts

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Das American Institute of Musicology hat in seinem Editionsprogramm vom Dezember 1961 eine neue Reihe angekündigt, *Corpus of Early Keyboard Music (CEKM)*, die unter der Leitung von Willi Apel erscheinen soll. Der Editionsplan enthält u. a. Gesamtausgaben und Ausgaben einzelner Werke von Chr. Erbach, H. Scheidemann, H. Prätorius, H. L. Haßler, Giov. H. Trabaci, P. Philips, B. Pasquini. Das gibt Anlaß, sich zum Problem der Gesamtausgaben und Einzelausgaben von Klavier- und Orgelmeistern des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, wie sie ja auch in älteren Sammlungen (Organum) und neueren (Musikalische Denkmäler, herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz: Die Orgel, Ausgewählte Werke zum praktischen Gebrauch, Reihe II, Werke alter Meister) weitergeführt werden, generell zu äußern, da dieser Fragenkomplex auf Grund letzter Forschungen in ein vollständig neues Stadium getreten ist, vornehmlich soweit es sich — und das ist das Häufigste — um Überlieferung von Werken in Hss. (Autographen, Individualhss. und Repertoiresammlungen) handelt.

Als wir uns ein erstes Mal mit diesem Problem befaßten<sup>1</sup>, interessierte uns primär Form und Zusammenhang der überlieferten Stücke, um der Gestalt der Suite i. a. näher zu rücken. Schon damals aber ergab sich vielerorts, ohne daß das noch ausdrücklich aufgewiesen worden wäre, die Verschiedenheit auch der Fassungen von Klavier- und Lautenwerken in den verschiedenen Arten der Überlieferung. Spätere Forschungen des Verfassers in Bezug auf Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, Präludien, Fantasien, Tokkaten, Choralbearbeitungen, Variationen, Suiten, Intraden betreffend<sup>2</sup>, vertieften dieses Ergebnis nach allen Richtungen, und die neuerlichen Arbeiten von Schierning<sup>3</sup> und Riedel<sup>4</sup> haben es nun für etwa einviertel Jahrhundert bestätigt. Es ist hier nicht der Ort, diese Ergebnisse auszubreiten, da sie für jeden Forscher in den genannten Arbeiten und entsprechenden MGG-Artikeln, auch über das hier Genannte hinaus, offenliegen und nachgeprüft werden können. Es sollen nur einige Schlüsse gezogen werden, die automatisch aus diesen Ergebnissen folgen, und es soll

<sup>16</sup> Zum Schluß liegt mir ob, Herrn Dr. Schmid für seine Bemühungen bestens zu danken. Mein Dank gilt ferner auch den Herren Dr. Gidtel und Dr. Halm von der Bayerischen Staatsbibliothek, die mir behilflich gewesen sind, in den Besitz eines klaren Fotos der Miniatur zu gelangen.

<sup>1</sup> *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*, Regensburg 1940.

<sup>2</sup> Vgl. das gesamte Literaturverzeichnis in Riemann, *Musiklexikon*, 12. Aufl., Mainz 1959 und W. Karges in der *Tabulatur des Grafen Lynar, Lübbenau*, Die Musikforschung XI, 1958.

<sup>3</sup> L. Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, XII, Kassel 1961.

<sup>4</sup> F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, XI, Kassel 1960.

die Problematik von Ausgaben einzelner Meister überhaupt aufgewiesen werden. Denn fast sieht es aus, als seien sie mehr und mehr unwesentlich geworden und als wäre der Forschung nicht mehr so sehr mit ihnen gedient, wie früher; zumindest aber, als müsse eine andere Art der Editionstechnik einsetzen, die sich grundsätzlich von den Gepflogenheiten früherer, namhafter und ernster Forscher, wie z. B. Max Seiffert, zu unterscheiden hätte.

Dieses Problem bezieht sich nicht auf Drucke, sofern sie vom Autor selbst redigiert sind, obgleich selbst hier noch Rücksicht auf Benutzerkreise vorliegen kann. Doch wird aber hier der Autor in den meisten Fällen seine eigentliche Meinung kundtun, und die Vorreden zeugen oft genug davon, sofern sie melden, er habe den vielen falschen Fassungen und Raubdrucken zuvorkommen wollen<sup>5</sup>. Dies ist ja zumeist der Grund der Publikation überhaupt, da die Werke sonst oft aus den bekannten und verständlichen Gründen geheimgehalten wurden<sup>6</sup>. Wo man hs. Fassungen mit solchen Drucken vergleichen kann, wird man sie mit gutem Gewissen zu einer wissenschaftlichen Edition mit heranziehen können. Doch zeigen Tabellen und Zusammenstellungen von Drucken bei Schierning<sup>6a</sup> und Riedel<sup>6b</sup>, wie sehr Drucke der hs. Überlieferung gegenüber in der Minderzahl sind.

Die nächst sichersten Quellen bilden Autographe. Auch hier ist zunächst die Wahrscheinlichkeit groß, daß der Autor seinem eigenen Willen das Wort hat reden wollen. Aber diese Autographe sind sehr häufig für einen bestimmten Schülerkreis angelegt oder an einen Widmungsadressaten gerichtet, und es besteht immer die Möglichkeit — Riedel hat seinerseits mit Recht darauf aufmerksam gemacht<sup>7</sup> —, daß auf diesen Benutzerkreis Rücksicht genommen worden ist. Noch Siret betont selbst für seine Drucke<sup>8</sup> diese Ausrichtung auf den Spieler. Außerdem ist in vielen Fällen das Autograph als solches, auch wo der Autor sich scheinbar auf Titelblättern und bei Einzelwerken namhaft macht oder im Signum andeutet, nicht gesichert<sup>9</sup>. Wo nicht durch Konkordanzen zur Handschrift in Taufakten (Paten), Hochzeitsakten (Trauzeugen) oder Unterschriften in Rechnungsakten usf. die Handschrift überliefert ist, muß die Zuschreibung Bedenken übriglassen.

Bleiben die vielen Fassungen in Repertoire- und Individualhss., oder in Hss., die beidem dienen, wie die verschiedensten, meist nicht eruierbaren Intavolatoren sie angelegt haben, zum Eigengebrauch oder für Schüler und Liebhaber, zu gottesdienstlichen Zwecken oder zur häuslichen Erbauung. Diese sind die häufigsten und hier setzt die eigentlichste Problematik ein, die z. T. kaum lösbar ist. Wo Konkordanzen ein Werk in derselben Fassung bieten, wie z. B. die H. Scheidemann-Tokkata in Ly B 6 und Wolfenbüttel Ms. 227<sup>10</sup>, entgegen den Fassungen in Lüneburg KN 208<sup>1</sup> und KN 209, wird immer die Wahrscheinlichkeit naheliegen, daß es sich um eine Originalfassung handeln kann. Kann — nicht muß, denn auch hier können Beliebtheiten einer Fassung vorliegen, die andere Schreiber zur Abschrift anregten.

Wie aber ist es um das Original bestellt, wenn keine Konkordanzen vorliegen, wie z. B. zum größten Teil des Gesamtwerks von Louis Couperin, das fast ganz auf das Ms. Bauyn zurückgeht, wo also nur eine Quelle, und vielleicht nicht einmal eine verlässliche vorliegt, oder wo nur verschiedene Fassungen nebeneinander existieren, ganz gleich, ob sie mit Angabe des Autors und Datierungen versehen sind oder nicht? Denn die Intavolatoren können Autoren verwechseln und Daten schätzen, oder aus der Erinnerung genommen oder aus anderen, unverlässlichen Hss. abgeschrieben haben. In den meisten Fällen werden die Daten über-

<sup>5</sup> M. Reimann, *Untersuchungen* . . . , a. a. O., S. 23 f.

<sup>6</sup> Vgl. neuerlich R. Stevenson, *Juan Bermudo*, Den Haag 1960, S. 17; MGG-Artikel *Frberger*, Sp. 992 und F. W. Riedel, a. a. O., S. 124.

<sup>6a</sup> L. Schierning, a. a. O., S. 10 ff.

<sup>6b</sup> F. W. Riedel, a. a. O., S. 57 ff.

<sup>7</sup> a. a. O., S. 163.

<sup>8</sup> M. Reimann, *Untersuchungen* . . . , a. a. O., S. 66.

<sup>9</sup> F. W. Riedel, a. a. O., S. 95; auch S. 161.

<sup>10</sup> M. Reimann, *Parodien und Pasticcios* . . . , S. 267; L. Schierning, a. a. O., S. 27.

haupt das Datum der Niederschrift viel eher meinen als das der Komposition. Wie schwer es aber ist, mit Stilkritik und zeitlicher Einordnung weiterzukommen, wissen wir. Wir werden also immer bei Hypothesen landen, wenn wir verantwortungsgerecht vorgehen wollen. Denn was haben wir vor uns? Nicht mehr als eine oder verschiedene Fassungen eines oder mehrerer Stücke, die durch unzählige Hände gegangen sein und unzählige Abwandlungen seitens der Spieler und Intavolatoren erfahren haben können.

Wie sollen nun solche Werke in Einzel- oder gar in Gesamtausgaben auftreten? Und wie soll man weiterhin bei der Identifizierung von Anonyma vorgehen, für die all das Vorgestellte doppelt gilt? Sind, nachdem dieser ganze Fragenkomplex einmal offen liegt — inwieweit er sich auf Instrumentalwerke und Vokalwerke mit ausdehnt, steht noch dahin; immerhin macht der eben von Blume aufgewiesene Tatbestand mit Auszügen aus M. Prätorius' Vokalkonzerten nachdenklich<sup>11</sup> — sind also Gesamtausgaben von Klavier- und Orgelmeistern noch einwandfrei möglich und sinnvoll? Was sie bieten können, sind vornehmlich Fassungen aus der oder jener Quelle (man vgl. einmal nach Schierning, was nach der neuesten Sachlage von der Sweelinkgesamtausgabe rechtens noch übrigbleibt; auf Louis Couperin wiesen wir schon oben, um nur wenige Beispiele zu geben) und oft genug verschiedenste Fassungen nebeneinander, die man, wie gesagt, weder zeitlich noch stilkritisch eindeutig, auch bei genauester Erforschung der Quelle nicht, wird einordnen können. D. h., daß Gesamtausgaben dieser Zeit in Zukunft ein verändertes Gesicht werden bekommen müssen. So, wie wir gewohnt sind, verschiedene Fassungen von Brucknersinfonien oder von Werken Hindemiths usf. zu adaptieren, ohne Werturteile dominieren zu lassen, nur daß wir uns hier auf relativ sicherem Boden bewegen, so werden wir in näher liegender, wenn auch viel differenzierterer Weise in solchen Ausgaben verschiedene Fassungen nebeneinander bestehen lassen und viel mehr Incerti als früher neben Gesicherte stellen müssen, wobei wesentlich Prüfung der Verlässlichkeit des Schreibers und der Bestimmung des Benutzerkreises der Quelle ist, die viel über Zuschreibung, Geltung und Bedeutung und damit eine mögliche Urgestalt der Stücke aussagen kann. Immer aber wird das Fragliche, Unzulängliche, Unlösbare, das meist das Gesicherte überwiegen wird, im Vordergrund stehen. Diese Ausgaben rücken damit weit in den Hintergrund vor der Bedeutung der Quellen, mit ihrem häufig bunten Material selbst; sie werden Notlösungen, die wir allerdings nie ganz entbehren können und dürfen, da es ja immer das wesentlichste Anliegen der Musikwissenschaft sein muß, das Entdeckte der Praxis zugänglich zu machen, wenn Musikwissenschaft nicht tote Wissenschaft bleiben soll. Es steht dabei dahin, wie man vorgehen soll; ob man jeweils Incerti und Gesichertes nebeneinander in einem Band bringt, oder, was dem Autor als sauberer erscheint, nur das Gesicherte allein vorlegt und die Incerti gesondert ediert. Verschiedene, mehr oder minder abweichende Fassungen dagegen, bei denen man sich nicht mit Gewißheit für die eine oder andere entscheiden kann — und das wird in den seltensten Fällen möglich sein —, sollte man nebeneinandersetzen, damit dem Tatbestand die Ehre gebend und dem Benutzer nicht nur die Wahl lassend, sondern zugleich die Problematik vor Augen führend und ihn aktiv an der Praxis des Jahrhunderts teilhabend. Auch Einzel- und Sammelausgaben verschiedener Meister werden in Zukunft nicht mehr ohne genaue kritische Darlegung des Quellenbefundes einen Wert haben, und vieles aus ihnen wird zurückgenommen oder fraglich gemacht werden müssen (man denke z. B. an Seifferts<sup>12</sup> und Göttschings<sup>13</sup> Identifizierung von Werken von P. Siefert).

Wir haben hier, wie gesagt, nur die Problematik aufrollen, keine Patentlösung bieten, vor allem davor warnen wollen, keine voreiligen Identifizierungen nach altem Muster vorzu-

<sup>11</sup> F. Blume, *Eine Tabulaturquelle für M. Prätorius*, Die Musikforschung XV, 1962.

<sup>12</sup> M. Seiffert, *13 Fantastien a 3 für Orgel*, Organum IV, 2, Leipzig 1942; dazu L. Schierning, a. a. O., S. 40.

<sup>13</sup> Vgl. L. Schierning, a. a. O., S. 40.

nehmen, vor allem aber mit besonderem Nachdruck die Aufmerksamkeit neuerlich auf die hohe Bedeutung von Quellenveröffentlichungen, weit vor den Gesamtausgaben lenken wollen. Denn nur sie vermitteln das wahre und echte Gesicht des Gesamtmaterials und der Spielpraxis des Jahrhunderts.

## Zu „Georg Muffats Ausbildungsjahre bei den Jesuiten“ von A. Layer und „Zur Musiksammlung Aloys Fuchs“ von R. Schaal<sup>1</sup>

VON HELLMUT FEDERHOFER, MAINZ

A. Layers dankenswerter Nachweis, daß Georg Muffat am 27. November 1674 als Student der Rechte an der Universität Ingolstadt immatrikuliert wurde, wirft neuerlich die Frage auf, wann der Meister nach Wien und Prag gelangte. An letzterer Tatsache selbst ist nicht zu zweifeln, da Muffat im *Florilegium* I ausdrücklich sagt, daß er sich nach seiner durch Kriegsereignisse bedingten Vertreibung aus dem Elsaß „a Vienne en Autriche, a Prague, & enfin ensuite a Salsbourg, & a Passau“ aufgehalten habe.

Leider ist nicht bekannt, wann Muffat Ingolstadt verließ, doch befand er sich bereits 1678 als Organist und Kammerdiener am Hofe des Erzbischofs Max Gandolf von Künburg in Salzburg, so daß nur die Jahre 1675—1678 in Betracht kommen. Licht in diese Frage wirft eine bisher unbeachtet gebliebene Sonate für Violino solo und Basso continuo, die das Musikarchiv Kroměříž (Kremsier) im Autograph verwahrt<sup>2</sup>. Das Werk weist am Schluß den eigenhändigen Vermerk „G. Muffat/Pragae 2. Juli [?]/1677“ auf. Die Monatsangabe ist infolge eines Tintenflecks an der betreffenden Stelle nicht ganz einwandfrei, jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit als Juli zu entziffern. Jedenfalls ist Muffats Aufenthalt in Prag für das Jahr 1677 durch dieses Autograph erwiesen; dessen Überlieferung im ehemals fürstbischöflichen Archiv zu Kremsier, der Residenz der Fürstbischöfe von Olmütz, läßt außerdem den Schluß zu, daß Muffat — gleich Schmelzer<sup>3</sup> — in Verbindung mit dem musikliebenden Fürstbischof Karl von Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz stand und vielleicht dank dieser Beziehung nach Salzburg gelangte. Muffat erfreute sich der Gunst Kaiser Leopolds I., was aus der Vorrede zu seinem *Apparatus musico-organisticus* hervorgeht: „*Argentoriatii enim, ubi sub Reverendissimo Capitulo, tunc tibi fidelissimo, organaedi munere fungear, et loco, et officio bellorum iniuria pulsus sub umbra alarum tuarum non tantum patentissimum reperi asyllum, sed et potentissimum ac munificentissimum sensi subsidium*“. Für seinen Wiener Aufenthalt kommt nunmehr praktisch nur die Zeit von 1675—1677 in Betracht. In der Wiener Hofkapelle ist er nicht nachgewiesen worden, was aber seine Verwendung im Hofdienst, z. B. als Lehrer, nicht ausschließt. Auch der Komponist und Theoretiker J. J. Prinner gehörte als Instructor und Kammerdiener der Prinzessin Maria Antonia (1669—1692) der Hofkapelle nicht an<sup>4</sup>. Die neuen Dokumente bestätigen schließlich bestens die Annahme, daß Muffats Ausbildung zu Paris in die Jahre 1663—1669 fällt. Bereits im September 1669 weist ihn Layer als Jesuitenzögling in Schlettstadt (Elsaß) nach, das irrtümlich lange Zeit als sein Geburtsort galt, und ebensowenig kommen die folgenden Jahre für einen Aufenthalt in Paris „pendant six ans“ (*Florilegium* I) in Betracht.

Die genannte Kremsierer Sonate ist das einzige bekanntgewordene Autograph des Meisters, dessen Werke sonst fast nur in Drucken erhalten geblieben sind. Die Zeichnung des Auto-

<sup>1</sup> Mf XV, 1962, 48 ff.

<sup>2</sup> Einen Mikrofilm verdanke ich durch Vermittlung von Herrn Dr. F. W. Riedel, der mich auf diese Quelle freundlich aufmerksam machte, dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel.

<sup>3</sup> P. Neutl, *Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, StMw VIII, 1921, 168 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Artikel J. J. Prinner in MGG.

graphs mit vollem Namen und Datum schließt die Möglichkeit aus, daß es sich um die Abschrift einer fremden Komposition handelt. Vielmehr darf in dem Werk nicht nur Muffats einzige überlieferte Violinsonate, sondern — zufolge der Datierung — auch das einzige vor seiner 1682 zu A. Corelli und B. Pasquini unternommenen Romreise entstandene und noch erhaltene Werk erblickt werden. Die kanzonenhafte Aneinanderreihung von sechs z. T. ineinander übergehenden Sätzen: A (Adagio-Kantilene in dreiteiliger Form a-b-a) — B (fugiertes Allegro) — C (basso ostinato) — D (ausdrucks-gesättigtes Arioso) — C<sub>1</sub> (zuletzt einmündend in einen 11 Takte langen Orgelpunkt) — A<sub>1</sub> (verkürzt) entspricht der italienisch-österreichischen Sonatentradition dieser Zeit, für die gerade der Kremsierer Bestand höchst aufschlußreich ist<sup>5</sup>. Die Anlehnung an die 1664 erschienenen *Sonatae unarum fidium seu violino solo*<sup>6</sup> von H. Schmelzer wird insbesondere in den Abschnitten C und C<sub>1</sub> deutlich, deren basso ostinato der Violine Gelegenheit zu virtuoser Entfaltung von Dreiklangfiguren- und Passagentechnik unter Beibehaltung derselben Taktmotive gibt. Die spieltechnischen Anforderungen gehen über jene in seinen späteren Werken hinaus. Doch macht Muffat — im Gegensatz zu Schmelzer und vor allem H. I. F. Biber — keinen Gebrauch von Doppelgriffen. Tanzsätze fehlen vollkommen. Am auffallendsten sind im D-Teil häufige enharmonische Verwechslungen, die sich von den harmonischen Experimenten des Früh- und Mittelbarock herleiten und als Ausläufer der *musica reservata* gedeutet werden dürfen.

\*

Im Jahre 1959 erwarb ich den Nachlaß des Grazer Komponisten und Musikpädagogen Adolf Doppler (geb. 1. Mai 1850 in Graz, † 30. Dezember 1906 ebenda)<sup>7</sup>. Neben eigenen Kompositionen und Drucken enthält der Bestand zwei kleine Mozart-Autographe und zahlreiche Kopien aus der 2. Hälfte des 18. sowie aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Insbesondere Abschriften von Werken W. A. Mozarts sind stark vertreten, und eine sehr häufig wiederkehrende Schreiberhand hat in der Kopie von KV 450 vermerkt: „*Cadenz zu dem 1sten Stück [sic] des Clavier-Concerts [folgt Incipit] von W: A: Mozart von dem Mozartschen Original-Manuscript copirt von Aloys Fuchs mp. 1836*“. Auf Grund dieser Eintragung nahm ich an, daß es sich um die Hand des bekannten Autographensammlers Aloys Fuchs handelt, bis mich Herr Dr. W. Plath (Augsburg) aufmerksam machte, daß die Abschrift nach einer Fuchs-Kopie, die sich in der Westdeutschen Bibliothek Marburg, Konvolut Mus. ms. 15499 befindet, von vorläufig unbekannter Hand hergestellt wurde, so daß die wörtliche Übernahme des Schreibervermerks eine wohl unbeabsichtigte Täuschung darstellt. Auch dürften sich die von derselben Schreiberhand hergestellten Mozart-Kopien als Abschriften von Fuchs-Kopien entpuppen, was noch der Überprüfung bedarf. Auf diesen Sachverhalt machte ich Herrn Dr. R. Schaal 1961 aufmerksam. Ich bin jedoch nach wie vor der Meinung, daß nicht nur diese Kopien, die nur einen Teil des Doppler-Nachlasses darstellen, sondern auch alle älteren Quellen — einschließlich der beiden Mozart-Autographe — aus dem Besitz von A. Fuchs stammen. Auf einer Mozart-Kopie von KV 196, 18 wird ausdrücklich vermerkt: „*Ex Collectis Al: Fuchis, Nr 158*“, und der Umstand, daß der Doppler-Nachlaß mehrere Mozart-Kopien von der Hand Otto Hatwigs († 18. Nov. 1834)<sup>8</sup> enthält, dessen Partiturnkopie zu KV 453 in der Westdeutschen Bibliothek Marburg die Eintragung enthält: „*Aus dem Nachlasse des Herrn Otto Hatwig [= autographen Namensvermerk] gekauft von Aloys Fuchis mp. 1834*“, weist ebenfalls auf diesen Überlieferungszusammenhang hin. Die Behauptung, daß in Berlin (Marburg) und Göttweig „*insgesamt etwa 85 Prozent der*

<sup>5</sup> F. Högl, *Die Kirchensonaten in Kremsier*, phil. Diss., Wien 1926 (maschinenschr.).

<sup>6</sup> Neudruck von E. Schenk in DTÖ 93, Wien 1958, sowie von F. Cerha, Wien (1958), Univ. Edition.

<sup>7</sup> H. Federhofer, *Mozartiana in Steiermark (Ergänzung)*, Mozart-Jahrbuch 1958, Salzburg 1959, 109 ff.; ders., *Adolf Doppler, ein Grazer Musikpädagoge des 19. Jahrhunderts*, Siedlung, Wirtschaft u. Kultur im Ostalpenraum, Festschrift zum 70. Geb. v. F. Popelka, Graz 1960, 221 ff.

<sup>8</sup> Frdl. Mitteilung v. Herrn Dr. h. c. O. E. Deutsch.

gesamten ehemaligen Wiener Sammlung“ von Fuchs vorhanden sind<sup>9</sup>, bedarf noch der Bestätigung, die hoffentlich bald erfolgen wird, zumal R. Schaal mehrfach versichert, daß er seit 1949 eine Monographie über A. Fuchs vorbereitet. Leider enthält Schaals 1955 erschiener MGG-Artikel über A. Fuchs weder eine derartige Mitteilung noch einen Hinweis auf sonstige zahlreiche Fundorte von Beständen aus dem ursprünglichen Besitz von Aloys Fuchs.

## Daniel Christoph Vahlkamps Bewerbung um die Küster- und Organistenstelle an der Neustädter Marienkirche zu Bielefeld im Jahre 1750

VON ULRICH WULFHORST, MÜNSTER I. W.

Im September 1750 verstarb der Küster und Organist an der Neustädter Marienkirche zu Bielefeld, Peter Henrich Abt<sup>1</sup>. Um das vakante Kirchenamt bemühten sich Daniel Christoph Vahlkamp und drei weitere Bewerber. Vahlkamps Bewerbung löste einen heftigen Streit zwischen dem Kapitel an der Neustädter Marienkirche einerseits, dem Magistrat der Stadt Bielefeld und den Gemeindevorstehern andererseits aus, der erst Monate später höheren Orts bei der Regierung in Minden entschieden werden konnte. Georg Krause erwähnt diese Auseinandersetzung in seiner Dissertation *Geschichte des musikalischen Lebens in der Evangelischen Kirche Westfalens von der Reformation bis zur Gegenwart*<sup>2</sup>. Krause hat, wie sich aus seiner Darstellung erkennen läßt, jedoch nur die Regierungsakte<sup>3</sup> gekannt, die aber erst zusammen mit der Akte des Kapitels an der Neustädter Marienkirche<sup>4</sup> und der Akte der Stadt Bielefeld<sup>5</sup> ein vollständiges Bild ergibt. Demzufolge bedarf Krauses Interpretation der Richtigstellung und Ergänzung.

Daniel Christoph Vahlkamp, der Vertreter einer für das Ravensberger Land nicht unbedeutenden Küster- und Organistenfamilie<sup>6</sup>, ist der spätere Schwiegersohn des westfälischen Orgelbauers Johann Patroclus Möller (Müller). Vahlkamp arbeitet seit 1758 — soweit bisher nachweisbar — mit Möller gemeinsam im Orgelbau und übernimmt schließlich das Geschäft<sup>7</sup>. Da das über ihn erhaltene Material in einer Dissertation über J. P. Möller<sup>8</sup> nicht ausführlich behandelt werden kann, soll eine Auswertung hier ihren Platz finden. Darüber hinaus gewährt der Streit um diese Stellenbesetzung einen Einblick in die damaligen Verhältnisse des Küster- und Organistenstandes.

Am 7. September 1750 beschloß das Kapitel an der Neustädter Kirche, die Bewerber für das Organistenamt eingehend zu prüfen<sup>9</sup>. Das geschah am 30. September 1750 in der Neu-

<sup>9</sup> R. Schaal, *Bemerkungen zur Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, 234; ferner auch *Mf XV*, 1962, 51.

<sup>1</sup> P. H. Abt ist am 9. 9. 1750 im Alter von 62 Jahren und 7 Monaten gestorben. Kirchenbuch der Neustädter Kirchengemeinde Bielefeld 1732—1783, S. 338, Nr. 7. — Der erste evangelische Küster und Organist auf der Neustadt zu Bielefeld ist Jobst Henrich Abt (1656—1726). Ihm folgt sein Sohn P. H. Abt (1726—1750).

<sup>2</sup> Diss. Tübingen 1931; Kassel 1932, S. 112—113.

<sup>3</sup> Staatsarchiv Münster (StAM): KDK Minden XXXV Nr. 64.

<sup>4</sup> StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107.

<sup>5</sup> Stadtarchiv Bielefeld (StAB): Akten A Fach 4 Nr. 3.

<sup>6</sup> Vgl. W. Kaufmann: *Die Orgeln in Melle und ihre Beziehungen zu Hannover, Herford und Osnabrück*. In: *Osnabrücker Mitteilungen*, 68. Bd., Osnabrück 1959, S. 122.

<sup>7</sup> 1758/60 vertritt Vahlkamp seinen Schwiegervater beim Domkapitel in Paderborn. 1770—1772 arbeitet Vahlkamp an der Orgel der Neustädter Kirche zu Herford. Im übrigen vgl. R. Reuter: *Johann Patroklus Müller, Westfalens bedeutendster Orgelbauer im 18. Jahrhundert*. In: *Westfalen*, 37. Bd., Münster 1959, S. 260—275. Derselbe: *Art. Johann Patroklus Müller*. In: *MGG Bd. IX*, Sp. 860—862. K. G. Felleiner: *Die Domorgel in Münster*. In: *Der Raum Westfalen*, Bd. IV, 1; Münster 1958, S. 264—265. A. Rump: *Urkundenbelege über den Orgelbau im Kreise Lippstadt*, Diss. (maschinenschr.), Münster 1950, S. 48.

<sup>8</sup> Von dem Verfasser des vorliegenden Artikels, in Vorbereitung.

<sup>9</sup> StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 19, fol. 243 (Kapitelsprotokoll); Nr. 107, fol. 4 (Protokollauszug); — Nr. 161, Bd. 19, fol. 243v (Kapitelsprotokoll); Nr. 107, fol. 8v (Protokollauszug).

städter Kirche unter dem Vorsitz des Konsistorialrates von Heespen und im Beisein einiger Musiker der Stadt Bielefeld. Folgende „Competenten“ werden genannt: Johann Georg David Erdsieck aus Herford<sup>10</sup>, Samuel Mikasch „aus Schlesien gebürtig“<sup>11</sup>, Johann Adolph Petri aus Isselhorst bei Bielefeld und Daniel Christoph Vahlkamp aus Bielefeld<sup>12</sup>. Über die Prüfung gibt das Kapitelsprotokoll Auskunft<sup>13</sup>:

„... also wurden dieselben vorhero, quo ad Theoriam Musices separatim examiniret und befunden, daß sie die Fundamenta davon sämtlich verstanden. Demnach übergabe man denenselben 4 Numeros, umb darum auf der Orgel zu loosen; damit von denen Auditoribus niemand wissen möchte, wer von denen Competenten seine Probe ablegete.“

Der Konsistorialrat erklärt die bestandene Prüfung. Über Vahlkamp erfahren wir Einzelheiten aus einem Gutachten des Kantors Siegfried<sup>14</sup>:

„... da dann 1. von einem Blat alle Competenten um Theoretis. Gründe der Music befraget sind, so von ihnen wol beantwortet worden. 2. Wurde zum Choral der Gesang: Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ aufgegeben, wobei ich angemercket, daß Mr. Valencamp sich vor den übrigen distinguiert, indem da die andern solch Lied nur aus dem gewöhnlichen Tone D spielten, Valencamp solches auch per transpositionem ex C moll gut herausbrachte, auch ratione praeludiorum vor den andern was voraus hat. 3. War eine Kirchenstücks-Arie beliebt, so ich mit diesen Competenten musicirte, da dann der Generalbass von Mr. Valencamp gleichfalls passabel accompagniret wurde.“

In der Wahl am 26. Oktober 1750 entfallen drei Stimmen auf Vahlkamp und drei Stimmen auf Petri. Zwei Kapitulare enthalten sich der Stimme<sup>15</sup>. Inzwischen entbrannte der Streit um Vahlkamp. Die Vorsteher der Bürgerschaft und das Magistratskollegium bestritten zwar nicht Vahlkamps Befähigung für das Organistenamt, lehnten ihn aber wegen seiner Jugend als Küster auf der Neustadt ab. Die Obliegenheiten des Küsters, das Läuten und die in damaliger Zeit so wichtige Bedienung der Kirchenguhr, konnten nach ihrer Meinung von dem jungen Vahlkamp kaum erfüllt werden. Darüber hinaus gehörte zum Küsterdienst<sup>16</sup>:

„... Er muß mit dem Prediger zu Frauens gehen, die in Kindesnöten sind und bei solchen Kindtaufen gegenwärtig sein, als welche bekantermaßen bei Leuten von Condition hieselbst im Hause verrichtet werden. Da nun der junge Vahlkamp wegen seiner zarten Jugend dieser Arbeit noch gar nicht gewachsen ist und es der Gemeinde unanständig sein würde, sothane Bedienung durch einen Knaben verwalten zu lassen, ...“

In einem Schreiben an die Regierung wird Vahlkamp näher gekennzeichnet<sup>17</sup>:

„... derselbe ist bishero zu Halle auf dem Waisenhaus in die Schule gegangen und ist ein Knabe von 19 Jahren, kleiner Statur und schwächlich von Kräften und Gesichte.“

<sup>10</sup> Von P. H. Abt als „Adjunctus“ vorgeschlagen. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 1 (Ausfertigung). — Er ist der Sohn eines Küsters und Organisten Erdstiek aus Herford und der Bruder von Abts dortigem Schwiegersohn. Siehe Anmerkung Nr. 17.

<sup>11</sup> Bediensteter des Lieutenants von Blankensee. Eingaben für Mikasch durch den Obristen von Blankensee. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 2–3 (Ausfertigung). KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 2, 2v (Ausfertigung). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 32, 33 (Abschrift).

<sup>12</sup> Sohn des Altstädter Küsters und Organisten Johann Christoph Vahlkamp aus Bielefeld. Mehrere Eingaben J. Ch. Vahlkamps. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 6–7 (Ausfertigung) und fol. 15–16 (Ausfertigung).

<sup>13</sup> StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 19, fol. 244 (Kapitelsprotokoll); Nr. 107, fol. 8 und 9a (Protokollauszug).

<sup>14</sup> StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 30, (31) (Ausfertigung).

<sup>15</sup> StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 19, fol. 248v (Kapitelsprotokoll); Nr. 107, fol. 27 und fol. 41, 41v (Protokollauszug). KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 47, (58) (Protokollauszug).

<sup>16</sup> StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 11–14v (Ausfertigung vom 3. 10. 1750). KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 49–51v (Abschrift mit kleinen sprachlichen Änderungen). StAB: Akten A Fach 4 Nr. 3, fol. 33–36 (dgl.). — StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 49–53. KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 14–17 (Abschriften vom 30. 10. 1750 mit Ergänzungen).

<sup>17</sup> StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 11–13, 20 (Ausfertigung). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 44–48v (Abschrift). — D. Ch. Vahlkamp wurde am 6. 7. 1731 in der Altstädter Gemeinde zu Bielefeld getauft. Kirchenbuch der Altstadt zu Bielefeld 1728–1753.

Vahlkamp war wahrscheinlich der Anlaß zum Wiederaufleben eines alten Machtkampfes, der das Mitspracherecht der politischen Gemeinde bei kirchlichen Stellenbesetzungen zum Gegenstand hat<sup>18</sup>. Zweifellos fühlte sich die Vertretung der Bürgerschaft übergangen, als das Marienkapitel absichtlich weder die Gemeindevorsteher noch den Magistrat informierte. Für das Recht der Vorstellung von drei Kandidaten, „*jus praestandi*“<sup>19</sup> genannt oder genauer „*Presentations-Recht cum voto negativo*“<sup>20</sup>, d. h. das Einspruchsrecht bei einem unfähigen oder unerwünschten Kandidaten, machen die Vertreter der politischen Gemeinde folgende Gründe geltend:

1. Die „*historia*“ des Pfarrers Hammelmann<sup>21</sup>.
2. Das „*Adjunctions-Patent*“ des Küsters und Organisten P. H. Abt vom 8. Juni 1708<sup>22</sup>.
3. Aufzeichnungen des Pfarrers Matthias Dreckmann<sup>23</sup> vom 24. Mai 1690.
4. Dem Regierenden Bürgermeister Dr. Plöger werden bei einer Predigerwahl im Jahre 1730 drei Kandidaten benannt. Diese Vorstellung der Kandidaten ist nach Aussage des Kapitels aus „*bloßer Höflichkeit*“ geschehen, da „*per deputatos*“ und nicht „*per nuncium*“.

Die Argumente, die der kirchenrechtlichen Grundlage entbehren, werden in einem umfangreichen Schriftwechsel<sup>24</sup> verhandelt. Am 27. Oktober 1750 informiert das Kapitel die Regierung über den Stand der Stellenbesetzung und erbittet Überprüfung der Angelegenheit sowie Ernennung von Petri oder Vahlkamp. In diesem Zusammenhang sind zwei Eingaben Johann Christoph Vahlkamps bei der Regierung aufschlußreich<sup>25</sup>. Sie zeigen, daß die Eheirat in die Familie Abt bei der Stellenbesetzung eine Rolle gespielt hat. Vahlkamp schreibt an die Regierung<sup>26</sup>:

„... Nachdem aber in Specie verlauten wil, daß man sonderlich meines Sohnes Jugend und schwächliche Persohn zum Stidtblat brauchen soll, ohngeachtet stadtkundig ist, daß er von der Gegenpartei bloß darum gehoffet wird, weil er sich nicht wie sein Competent entschließen kan, eine von des verstorbenen Organisten Abts Tödttern zu heiraten und seine zeitliche Wolfahrt einer unzeitigen Caprice, so mit dem Deckmantel einer christlichen Vorsorge vor Witwen und Waisen bemäntelt wird, aus Not aufzuopfern.“

Den Briefen sind Gutachten über Vahlkamp beigegeben, deren Auswertung nähere Angaben über Vahlkamps Ausbildung und Können erbringt. Der „*Musikus Rakemann*“ urteilt über Vahlkamp<sup>27</sup>:

„*Da ich auf des Herrn Superintendenten und Decano Althof hiesiges Capituli ad St. Mariam*

<sup>18</sup> Vgl. das „*Instrumentum publicum über des Küsters Jobst Henrich Abts Auflage von wem Er zum Küster und Organisten bestellet sey*“ vom 6. 4. 1693. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 79–82 (Ausfertigung). KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 89–93, (94) (Abschrift). StAB: Akten A Fach 4 Nr. 3, fol. 17–23v (Abschrift).

<sup>19</sup> StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 72–73v (Konzept).

<sup>20</sup> StAB: Akten A Fach 4 Nr. 3, fol. 24–30 (Konzept). StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 34–42, (43) (Ausfertigung). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 62–70 (Abschrift).

<sup>21</sup> Hammelmann gilt als Reformator von Bielefeld. Vgl. E. Vonhof: *Die evangelische Kirche in Bielefeld*. In: Das Buch der Stadt Bielefeld, Bielefeld 1926, S. 146–148. — Die Regierung erklärt Hammelmanns „*historia*“ für juristisch nicht zuständig. StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 105–106 (Konzept vom 9. 12. 1750). Ausfertigung beim Bürgermeister, darum nicht auffindbar. St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 90–91 (Abschrift vom 3. 12. 1750). Eines der beiden Daten kann nicht stimmen.

<sup>22</sup> Abschriften im StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 83, 84v. KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 55–56 und fol. 95–96. Abschriften im StAB: Akten A Fach 4 Nr. 3, fol. 2, 2v und fol. 39–40.

<sup>23</sup> Verdienter Prediger des Pietismus, Pfarrer in Bielefeld 1690–1710.

<sup>24</sup> Eine vom Verfasser angelegte vollständige Übersicht über den komplizierten Schriftwechsel liegt im Archiv des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster vor.

<sup>25</sup> StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 23, 32 (Ausfertigung). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 38–40 (Abschrift). — KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 72–74v (Ausfertigung).

<sup>26</sup> Vgl. Anmerkung Nr. 25. — Krause hat allerdings die Bedeutung der Eheirat in die Abtsche Familie sowie Vahlkamps Können als Organist überschätzt. Die Ablehnung richtet sich eindeutig gegen den Küster Vahlkamp. Krause, a. a. O., S. 113.

<sup>27</sup> StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 26 (Ausfertigung vom 26. 10. 1750).

mit meinen Leuten berufen, die ordentliche Musicprobe derer Competenten, so die Neuenstädter Organisten- und Küsterbedienung verlangen, mit beizuwohnen, so auch von mir verrichtet wurde, und mir Herr Superintendent Althof auf mein Gewissen öffentlich in der Kirche anbefohlen hat, daß ich ein unparteiisch und wahrhaftig Zeugniß geben solte: so attestire hienmit auf mein Gewissen, daß des hiesigen Organisten Herrn Vahlkamps Sohn von denen 4 Competenten bei gehaltener Musicprobe am allerbesten befunden worden, indem er vor andern den aufgegebenen Choral nicht allein gut gespielt, sondern auch transponirt hat und das aufgegebene Kirchenstück, dazu den Generalbaß am besten accompagnirt hat.“

D. Ch. Vahlkamp hat vor seiner Bewerbung um die Bielefelder Küster- und Organistenstelle die Lateinschule der Franckeschen Stiftungen zu Halle besucht, was nicht nur aus dem zitierten Schriftwechsel, sondern auch durch ein Zeugnis des „Inspector scholae latinae Orphanotrophei Wernerus Rodde“ belegt werden kann<sup>28</sup>. Vahlkamp wird als ein begabter Schüler beschrieben, der seinen Aufgaben nachkommt und auf den man berechnete Hoffnungen setzen kann. Die Dauer des Schulbesuches wird mit „einem Jahr und sechs Monate“ angegeben. Das Zeugnis lautet:

„Daniel Christophorus Vahlkamp Bielefeldia — Guestphalus, annum et sex fere menses in schola latina Orphanotrophei Glauchensis institutus est. Quo quidem tempore omni nihil earum rerum quae ab ingenio iuvene requiruntur, in se desiderari passus est. Assiduus fuit dictisque obsequens discipulus. Admonitionum patiens, data ad expoliendos mores praecepta in suos usus convertere sedulo ac strenue enisus est. Quare non potuimus quin optime semper de eo speraremus. Abiturum iam e schola nostra optimis eum prosequimur votis, Patronisque quorum benigno auxilio in reliqua vita iuvari possit de meliori commendamus.“

In Halle hat Vahlkamp außerdem bei Wilhelm Friedemann Bach Orgelunterricht gehabt, was durch ein „Attestatum“ belegt ist. Über den Unterricht als solchen erfahren wir nichts. In dem schon erwähnten Gutachten Siegfrieds heißt es:

„ . . . wie man denn von diesem Valencamp versichern kan, daß er in Halle bei einem sehr habilen Organisten, Bach, sich exerciret und von demselben ein feines Attestatum mitgebracht hat.“

Dieses Zeugnis lautet<sup>29</sup>:

„Daß Daniel Christoph Vahlkamp, zu Verwaltung eines Amtes, welches auf Tractirung eines Orgel-Wercks absonderlich ankömmt; nitdt ungeschickt sey; Solches wird hiedurch attestiret. Halle d. 11. Septbr: 1750.

Wilhelm Friedemann Bach.  
Direct: Music:

Am 5. November 1750 beordert die Regierung Vahlkamp und Petri nach Minden<sup>30</sup>, um sie von dem dortigen Organisten der Martinikirche, Meyer, prüfen zu lassen. Meyer erteilt folgendes Urteil:

„Auf Befehl des Herrn Regierungspraesident von Derenthal Excl. habe Vahlkamp aus Bielefeld in der Music examiniret, auch verwichenen Sontag die Probe in der hiesigen Martini Kirche spielen lassen. Da ich dann demselben das pflichtmäßige Zeugnis geben

<sup>28</sup> StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 28 (Ausfertigung vom 18.9. 1750). — Es bestanden zwischen Bielefeld und Halle insofern Beziehungen, als A. H. Francke 1705 auf der Kanzel der Neustädter Kirche zu Bielefeld predigte und desgleichen noch zweimal in den darauffolgenden Jahren auf der Kanzel der Altstädter Kirche (I). Vgl. Vonhof, a. a. O., S. 150.

<sup>29</sup> StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 27. — Buchstabengetreue Wiedergabe des Textes der Ausfertigung. — Vgl. Krause, a. a. O., S. 112.

<sup>30</sup> StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 70, (71) (Konzept). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 58, 59 (Ausfertigung); Nr. 107, fol. 57 (Abschrift).

muß, daß er einen reinen Choral spiele, eine ziemlich fertige Hand hat und einer Orgel als Organist vorzustehen im Stande ist, auch mit den Jahren, weil er Naturel zur Music hat, noch weiter avanciren wird“<sup>31</sup>.

„Auf Ordre des Herrn Regierungspraesidenten von Derenthal habe den Adolph Petri in der Music examiniret und zu dem Ende verwichenen Sonntag beim Gottesdienst demselben die Orgel schlagen lassen, auch befunden, daß selbiger eine Orgel als Organist vorzustehen im Stande ist, indem er sich in Transponirung der Töne und Choral als im Generalbass ziemlich geübet.“ [In der Abschrift: „übet“]<sup>32</sup>.

Über Vahlkamp und Petri insgesamt urteilt Meyer<sup>33</sup>:

„Da mir ab Seiten des Herrn Regierungspraesidenten von Derenthal Hochwohlgeboren aufgegeben worden, die beide Competenten Valenkamp aus Bielefeldt und Petri aus Isselhorst in der Music zu examiniren, so habe darunter die schuldige Folge geleistet und befunden, daß beide sehr schlechten Begriff von der heutigen Music haben und besser wäre, daß selbige eher zu Dorff als Stadtorganisten befördert würden. Doch aber von zwei Übeln eines zu erwehlen, so kommt zwar ersterer dem andern an Geschwindigkeit zuvor; weil er aber im Generalbass, welcher bei denen Kirchenmusic in denen Städten unentbehrlich, noch schlecht bestellet, dieser Petri es aber dem Valenkamp in puncto des Generalbasses zuvortut, . . .“

Die Gutachten geben über Vahlkamps und Petris Qualifikation keine eindeutige Auskunft. Beiden wird das für einen Stadtorganisten jener Zeit notwendige Können nicht bescheinigt. Zweifellos ist Vahlkamp der bessere Spieler, Musikalität und Entwicklungsmöglichkeiten werden ihm zuerkannt. Über die Beherrschung des Generalbaßspieles widersprechen sich bei beiden Kandidaten die Gutachten, allerdings wird in dem wohl entscheidenden Zeugnis vom 17. November 1750, auf das sich vermutlich das Urteil der Regierung stützt, Petri als der bessere Generalbaßspieler erwähnt. Abschließend gibt die Regierung dem Kapitel zur Kenntnis<sup>34</sup>:

„ . . . Nach anliegenden Attestato des hiesigen wohl erfahrenen Musici und Organisten Meyers sind beide Candidati der vacanten Küster- und Organistenbedienung schlecht; daferne aber ein Stümper angenommen werden solle, hat der Petri den Vorzug. Daferne Ihr nun vermeinet, daß Ihr keinen Bessern kriegen könnet und es nicht besser sei, einen andere Wahl anzustellen, können wir geschehen lassen, daß der Petri angenommen werde.“

Wahrscheinlich beabsichtigte die Regierung mit der nicht weiter begründeten Formulierung „den Vorzug“ eine einfache Lösung des Streites. Dabei spielte die Eignung für das Küsteramt gewiß eine Rolle. Daß in diesem Fall Petri „als ein Mann von 28 Jahren“ dem 19jährigen Vahlkamp überlegen war, steht außer Frage. Das Kapitel erklärte sich ohne Vorbehalt mit dem Vorschlag der Regierung einverstanden und führte Petri am 7. Dezember 1750 nach geleistetem Eid in das neue Amt ein<sup>35</sup>. Die Regierung schrieb dem Magistrat, Bürgerschaft und Magistrat hätten sich nun mit ihrer „Contradiction zur Ruhe zu begeben“ und könnten ihre Wünsche allenfalls im Petitionsverfahren äußern. Weitere Rechte ständen ihnen bei dieser Stellenbesetzung nicht zu<sup>36</sup>.

31 StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 79, (80) (Ausfertigung vom 12. 11. 1750).

32 StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 101, (102) (Ausfertigung vom 16. 11. 1750). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 87 (Abschrift).

33 StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 100, 100v, (107) (Ausfertigung vom 17. 11. 1750). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 86, 86v (Abschrift).

34 StAM: KDK Minden XXXV Nr. 64, fol. 99, (104) (Konzept). St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 107, fol. 85, 88 (Ausfertigung).

35 StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 19, fol. 251v, 252 (Kapitelsprotokoll). — Petri war bis 1781 Küster und Organist. Am 4. 7. 1781 wird Elanor Friedrich Schröder gewählt. StAM: St. Maria in Bielefeld Akten Nr. 161, Bd. 22, fol. 123, 123v (Kapitelsprotokoll).

36 Vgl. Anmerkung Nr. 21.

## Über die Aufteilung der Musiksammlung von Aloys Fuchs

VON FRIEDRICH RIEDEL, KASSEL

Über den Verbleib der Sammlung von Aloys Fuchs in Wien scheinen die Ansichten immer noch geteilt zu sein. Waren sich zwar die älteren Biographen mit Ausnahme von Wurzbach darüber einig gewesen, daß die Sammlung weitgehend verstreut worden sei, meint demgegenüber Richard Schaal<sup>1</sup>, sie sei „zum großen Teil in die Königliche Bibliothek Berlin gelangt; ein kleiner Teil wurde von der Stiftsbibliothek Göttweig erworben“. Nachdem diese Ansicht von H. Federhofer und vom Verfasser dieses Beitrages angezweifelt worden ist<sup>2</sup>, hat Schaal kürzlich erneut zu diesem Problem Stellung genommen<sup>3</sup> und in der Form von Prozentzahlen Angaben über den Verbleib der Fuchs-Sammlung gemacht; Nachweise mit absoluten Zahlen sind leider nicht beigefügt.

Nun befindet sich unter den noch nicht katalogisierten Beständen des Fuchsschen Nachlasses in der Berliner Staatsbibliothek ein Dokument, aus dem hervorgeht, daß weit mehr Quellen, als bisher angenommen wurde, schon zu Lebzeiten ihres Besitzers, und zwar noch vor den Verkäufen während seiner letzten Krankheit, in andere Hände übergegangen sind. Es handelt sich um ein von Fuchs eigenhändig geschriebenes *Verzeichniß der — an verschiedene Institute u Private überlassenen Duplikate von Autographen Vom Jahr 1820 — 1840 — 1851*.

Diese Liste öffentlicher und vor allem privater Musiksammlungen, von denen manche kaum bekannt sind, sei nachstehend mitgeteilt. Die Namen sind alphabetisch angeordnet, Vornamen, Titel, Stellung und Ort ergänzt, soweit dies nötig und möglich ist. In einer weiteren Spalte wird nach dem von Fuchs angefertigten *Verzeichniß jener Tonkünstler u Kunstfreunde, welche meine Autographen-Sam[m]lung besehen haben*<sup>4</sup> das Datum genannt, an dem der Betreffende persönlich bei Fuchs gewesen ist. Sofern an Fuchs gerichtete Briefe über Grasnick an die ehemalige Königliche Bibliothek in Berlin gelangt sind, ist dies in der nächsten Spalte vermerkt<sup>5</sup>. Schließlich steht neben der laufenden Nummer des oben genannten Verzeichnisses die Anzahl der Quellen, die Fuchs nach eigenen Angaben der betreffenden Bibliothek oder Privatperson überlassen hat.

<sup>1</sup> Artikel *Fuchs, Aloys* in MGG IV, Kassel-Basel 1955, Sp. 1074 ff., wo alle Angaben über die Sammlung Fuchs korrekt belegt sind, und zwar durch literarische Quellen, nicht auf Grund einer Autopsie des Fuchsschen Nachlasses. So erklärt er sich, daß eine vollständige Übersicht der Sammlung fehlt und einige Gebiete (z. B. die Bach-, Beethoven- und Händel-Kollektionen, vor allem die große Sammlung thematischer Kataloge, aus der nur einer der zahlreichen Haydn-Kataloge genannt ist) nicht erwähnt sind. Allerdings war zur Zeit der Abfassung dieses Artikels die Göttweiger Musiksammlung noch nicht zugänglich, und manche wichtige Teile des Fuchsschen Nachlasses sind in der Berliner Staatsbibliothek bis heute noch nicht katalogisiert worden (vgl. hierzu meinen in Fußnote 2 genannten Aufsatz).

<sup>2</sup> H. Federhofer, *Mozartiana in Steiermark (Ergänzung)* in Mozart-Jahrbuch 1958, Salzburg 1959, S. 114; F. W. Riedel, *Aloys Fuchs als Sammler Badischer Werke* in Bad-Jahrbuch 1960, Berlin 1961, S. 83—99. — Zu dem letztgenannten Aufsatz seien außer dem von Schaal (vgl. Fußnote 3) bereits richtiggestellten Datum von Fuchs' Dienstantritt in der Hofkapelle (das L. v. Köchel, *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1687*, Wien 1689, S. 97 bereits richtig angibt) noch folgende Errata genannt: S. 88, Fußnote 31, Zeile 6 lies MD MDCCXXXVIII statt MDCCXXXVIII; S. 90, Fußnote 41 lies 91 f. statt 88; Fußnote 43 lies 92 f. statt 89; Fußnote 46 lies 94 statt 90.

<sup>3</sup> *Zur Musiksammlung Aloys Fuchs* in Die Musikforschung XV/1962, S. 49—52. Leider teilt Schaal über die Darstellung des Verfassers (a. a. O.) hinaus an neuen sachlichen Angaben lediglich das präzise Datum von Fuchs' Eintritt in die k. k. Hofkapelle sowie Hinweise auf einen Musikalienverkauf an O. Kade und auf den Nachlaß von S. Thalberg mit. Betreffs der Zuverlässigkeit von C. Wurzbach, die Schaal hervorhebt, sei nur vermerkt, daß Wurzbach auch das Geburtsdatum nicht korrekt angibt, sondern stattdessen den wahrscheinlichen Tauftag (vgl. Bad-Jahrbuch 1960, S. 84). Das Geburtsdatum ist bei Schaal (MGG) auch nicht nach Wurzbach angegeben, sondern nach Pohl (Artikel *Fuchs, Aloys* in Grove's Dictionary), zu dessen Angaben über den Fuchsschen Nachlaß Schaal nicht Stellung genommen hat.

<sup>4</sup> Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ohne Signatur.

<sup>5</sup> Es ist nur die Anzahl der ursprünglich über Grasnick an die Berliner Bibliothek gelangten Briefe berücksichtigt, nicht die eventuell später aus anderen Nachlässen hinzugekommenen.

Name (Titel, Stellung)	Ort	Besuch bei Fuchs	Briefe an Fuchs	Ifd. Nr.	Anzahl der Quellen
k. k. Hofbibliothek	Wien			1	113
Musikvereinsbibliothek	Wien		}	2	157
Mozarteum	Salzburg			24 <sup>7</sup>	58
Museum Mozartianum in der Hofbibliothek	Prag			60	47
Musikverein	Karlsbad			12	6
André, Anton	Offenbach	1837		59	37 <sup>8</sup>
Barfuß, P. V. (Pfarrer und Chor- meister an St. Stephan)	Wien	1832	14	48	8
Bermann, Moritz (Kunsthändler)	Wien	1836, Aug. 1847, 28. 8.	5	46	3
Bermann, Sigmund (Buch- und Kunsthändler)	Wien			6	93
Bottée de Toulmon, Auguste	Paris			47	3 <sup>9</sup>
Bull, Ole (Violinvirtuose)	Bergen (Norwegen)	1838		27	14
Castelli, Ignaz Franz (k. k. Hoftheaterdichter) <sup>10</sup>	Wien			45	1
Marquis de Chateaugiron (Charge d'Affaires)	Paris	1839, Dez.		37	3
Cherubini, Luigi	Paris			20	2
Dehn, Siegfried Wilhelm	Berlin	1841, Aug.	36 <sup>11</sup>	26	14
Dessauer, Joseph (Komponist) <sup>12</sup>	Mailand, Rom, Wien			54	11
Baron Doblhof-Dier, Carl v. Eder, Beamter	Wien			16	3
v. Falkenstein, Carl (Hofbibliothekar)	Wien			18	9
Fischhof, Joseph (Pianist) <sup>13</sup>	Wien	1834	25 <sup>14</sup>	25	7
Marquis de Flérs (Fleur)	Paris	1843, 29. 7.	3	27	6
Frank, Alfred Ritter von	Wien	1838	12	13	29
Ganz, Moritz (Violoncellist) <sup>15</sup>	Berlin	1843, Dez.		36	13
Gäßner, Ferdinand Simon (Hofmusikdirektor)	Karlsruhe	1842, 14. 9.	35	52	57

<sup>6</sup> Diese Summe ist spezifiziert in: 31 Musikalien, 20 Musikbücher, 150 Autographe und weitere 39 Musikalien.

<sup>7</sup> Briefe von Dr. Franz v. Hillebrandt, dem Sekretär des Mozarteums.

<sup>8</sup> Hier wie auch beim Mozarteum handelt es sich um Musikalien allgemeiner Art, nicht bloß um Autographe.

<sup>9</sup> Weitere an S. Bermann abgegebene Musikalien sind auf einer besonderen Liste verzeichnet.

<sup>10</sup> Vgl. Mendel-Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1870—1883.

<sup>11</sup> Die Korrespondenz zwischen Fuchs und Dehn ist nahezu vollständig erhalten. Dehns Briefe befinden sich in Berlin, die Briefe von Fuchs wurden zusammen mit anderen Teilen des Nachlasses von S. W. Dehn vor einiger Zeit aus Privatbesitz von der Westdeutschen Bibliothek, Marburg, erworben. Herrn Direktor Dr. M. Cremer sei für die leihweise Überlassung an den Verfasser bestens gedankt.

<sup>12</sup> Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.

<sup>13</sup> Über Fischhofs Nachlaß vgl. Bach-Jahrbuch 1960, S. 87, Fußnote 27.

<sup>14</sup> Nebst zwei Beilagen.

<sup>15</sup> Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.

Name (Titel, Stellung)	Ort	Besuch bei		Anzahl	
		Fuchs	Briefe an Fuchs	ldf.Nr.	der Quellen
Dr. Gwinner (Senator)	Frankfurt		6 <sup>16</sup>	35	11
v. Haast, J. F.	Frankfurt	1851, 28. 1.	19	56	17
Baron Hahn, Edmund				22	2
Heckel, Ferdinand (Kunsthändler)	Mannheim	1840, Juli		38	4
		1850, Juni			
Herold, Dr. Anton	Wien	1841, Okt.		23	2
Hirsch, Dr. Rudolf (kais. Hofsekretär, Liederkomponist) <sup>17</sup>	Wien	1851, 12. 1.	1	39	6 <sup>18</sup>
v. Lacroix (Oberstleutnant)	Wien	1846, 25. 8.	1 <sup>19</sup>	5	28
		1851, 6. 3.			
Landsberg, Ludwig (Pianist)	Rom	1837	3 <sup>20</sup>	8	9
v. Löwe (k. k. Hofschauspieler)	Wien	1838		19	3
Dr. Lorenz (Arzt)	Wiener- Neustadt	1850, 9. 2.		50	1
		—, 1. 6.			
Lortzing, Albert <sup>21</sup>	Wien			21	1
Abbate Massangelo-Massangeli	Neapel		5 <sup>22</sup>	3	71
Mendelssohn-Bartholdy, Felix <sup>23</sup>	Leipzig	1830, Juli		44	3
Müller, Adolf (Kapellmeister)	Wien	1840, 3. 10.	27	28	63
Baron Paumann	Wien			31	6
v. Petter, Gustav (Landständekassabeamter)	Wien		1	4	39
Poelchau, Georg	Berlin	1828	45 <sup>24</sup>	11	10
v. Preyer, Gottfried (k. k. Vizehofkapellmeister)	Wien	1845, 11. 11.		34	19
Proske, Karl (Kanonikus)	Regensburg	1850, Mai		55	6
Reichardt, P. Gottfried OSB (Subprior) <sup>25</sup>	Stift Göttweig	1852, 8. 9.		40	25
Reichel, Adolf (Komponist)	Berlin	1843, 2. 2.		53	2
Rietz, Julius (Kapellmeister)	Leipzig	1851, 30. 6.		51	1
Roner v. Ehrenwerth (Gubernialrat)	Venedig	1840, Aug.	6	7	13
		1846, 17. 8.			
Lord Russel, Otto	London	1846, 24. 6.		14	48
		—, 15. 8.			
Santini, Fortunato (Abbate)	Rom		14	29	76

<sup>16</sup> Nebst fünf Beilagen.

<sup>17</sup> Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.

<sup>18</sup> Nebst zwei Porträts.

<sup>19</sup> Nebst einer Beilage.

<sup>20</sup> Nebst zwei Beilagen; die Sammlung Landsberg gelangte später in die Berliner Staatsbibliothek.

<sup>21</sup> Lortzing weilte anlässlich der Uraufführung seines *Waffenschmied* (30. 5. 1846) in Wien. Fuchs hat seinen Besuch nicht notiert.

<sup>22</sup> Ferner fünf Briefe von dessen Agenten Firtsch, der zugleich Sekretär des österreichischen Gesandten Fürst Schwarzenberg in Neapel war.

<sup>23</sup> Vgl. E. Hanslick, *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Aloys Fuchs* in *Deutsche Rundschau* 57, 1888 (s. Schaal, a. a. O. S. 51 f.).

<sup>24</sup> Die Deutsche Staatsbibliothek Berlin besitzt außerdem 35 Briefe von Fuchs an Poelchau (aus Poelchhaus Nachlaß).

<sup>25</sup> Fuchs schreibt versehentlich *Rieger*; über die Korrespondenz zwischen Fuchs und P. Gottfried Reichardt vgl. F. W. Riedel, *Aloys Fuchs und seine Beziehungen zum Stift Göttweig* in *Aus der Heimat, Kulturbeilage zum Amtsblatt der Bezirkshauptmannschaft Krems* 1/1962 (mit Abdruck der wichtigsten Briefstellen).

Name (Titel, Stellung)	Ort	Besuch bei Fuchs	Briefe an Fuchs	Anzahl der lfd. Nr. Quellen	
Schumann, Clara <sup>26</sup>	Leipzig			41	6
Teschner, Gustav Wilhelm <sup>27</sup>	Berlin	1851, 22. 9.		33	5
Thayer, Alexander Wheelock	Harvard (USA)	1851, 17. 5.		49	1
Gräfin Thurn, Serafine (geb. Comtesse de Grazia)	Wien, Görz	1845, 11. 11.		10	45
v. Titze, Marie				42	4
Dr. Ullram (Advokat)	Brünn		2	17	11
v. Usteri	Zürich		3	2	14
Watts (Sekretär des philharmo- nischen Konzerts)	London		2	15	16
v. Zäch, Joseph	Wien		2	43	11
Zimmermann, Pierre Joseph	Paris		1	30	6
Guillaume (Komponist, Pianist) <sup>28</sup>					
				1588	

Die hier dargestellte Verteilung von fast 1600 Quellen auf 59 öffentliche und private Bibliotheken kann wohl mit Recht als „Verstreung“ bezeichnet werden. Dabei handelt es sich in diesem Falle größtenteils nur um Autographe. Zwar dürfte die Anzahl der durch Fuchs' Hände gegangenen und mit seinen Attestationen versehenen Autographe<sup>29</sup> weit über 2000 Stück gelegen haben. Aber der „Stamm“ der Eigenschriften, die er — von laufenden Veränderungen abgesehen — ständig in seiner Sammlung behielt, betrug um 1850 etwa 1400, nahm später jedoch wieder ab. Gegenüber der Zahl 1428 im *Namensverzeichnis jener Komponisten von welchen Autographe meiner Sammlung seit 1. Septbr. 1850. zugewachsen sind*<sup>30</sup> verzeichnet Fuchs im Autographenkatalog von 1853 nur 1375 Nummern, von denen jedoch 174 wieder ausgestrichen sind<sup>31</sup>. Schaal macht darauf aufmerksam, daß Fuchs „zum Teil jeweils mehrere Werke eines Autors“ unter einer Nummer verzeichnet<sup>32</sup>. Allerdings handelt es sich bei diesen an zweiter Stelle genannten Eigenschriften fast immer um Briefe, Stammbuchblätter, Gesuche, Quittungen, Exlibris oder bloße Unterschriften<sup>33</sup>, die Fuchs nachträglich jedoch wieder aus dem Verzeichnis eliminiert hat. Überhaupt bestand die Fuchssche Autographensammlung keineswegs nur aus Musikerautographen, sondern umfaßte auch eigenhändige Schriftstücke oder Namenszüge von historisch berühmten Persönlichkeiten wie Kaiser Karl VI., Kaiserin Maria Theresia, einigen preußischen Königen und sogar von Kaiser Maximilian I.<sup>34</sup>

<sup>26</sup> Robert Schumann hatte Fuchs im Jahre 1838 besucht.

<sup>27</sup> Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.; Teschners Musiksammlung befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin.

<sup>28</sup> Vgl. Mendel-Reißmann, a. a. O.

<sup>29</sup> Da Fuchs sich trotz seiner Kennerschaft auf dem Gebiet musikalischer Handschriftenkunde des öfteren geirrt hat, sind seine Attestationen von Autographen mit Vorsicht aufzunehmen. Viele konnten mittlerweile als bloße Kopien identifiziert werden.

<sup>30</sup> Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. K 317.

<sup>31</sup> Ebenda; auffallend ist, daß unter Mozart nur noch Briefe und Skizzen zu den Opern verzeichnet sind; doch sind auch diese ausgestrichen. Fuchs schein also sämtliche Mozartautographe schon zu Lebzeiten abgegeben zu haben.

<sup>32</sup> A. a. O., S. 51. Leider gibt Schaal nicht an, auf welchen der Fuchsschen Autographenkataloge er seine Angaben stützt. In dem erwähnten Katalog Mus. ms. theor. K 317 sind bei 104 Nummern jeweils zwei, bei zwölf Nummern mehr als zwei Quellen verzeichnet. Dadurch ergeben sich insgesamt nicht viel mehr als 1600 Quellen.

<sup>33</sup> Fuchs hatte die für die heutige Quellenforschung höchst unangenehme Angewohnheit, Titelblätter, auch Teile derselben oder autographe Namenszüge aus Drucken und Manuskripten auszuschneiden, und als Albumblätter aufzuziehen oder gar in andere Quellen einzukleben, in die sie gar nicht gehören. So findet man heute Teile von zusammengehörenden Quellen auf verschiedene Bibliotheken verstreut.

<sup>34</sup> Im Faszikel XXXV seiner Autographensammlung verwahrte Fuchs *Autographe hoher Personen*.

Die Zahl der sonstigen Musikalien, die Fuchs an andere Sammlungen abgab, ist weit höher als die der Autographe. Poelchau erhielt den größten Teil der musikalischen *Austriaca* für seine Sammlung von Fuchs. Annähernd feststellbar ist auch die große Menge der an Siegfried Wilhelm Dehn überlassenen Musikalien und Bücher<sup>35</sup>. Der Kreis der im obigen Verzeichnis genannten Namen erweitert sich noch beträchtlich, wenn man die Fuchssche Korrespondenz hinzuzieht. Neben dem Wiener Bekanntenkreis wären an namhafteren auswärtigen Sammlern u. a. Luigi Rossi, Richard Wagener (Marburg), Carl Geißler, Carl Ferdinand Becker, Adolf Müller und der von Schaal<sup>36</sup> bereits erwähnte Otto Kade wie auch die Chorregenten oder Bibliothekare der Stifte Kremsmünster<sup>37</sup> und Melk zu nennen, die alle mehr oder weniger umfangreiche Musikalien- oder Bücherbestände durch Schenkung oder Tausch von Fuchs erhielten.

Von bedeutenden Musikwerken aus seiner Sammlung oder aus anderen Wiener Bibliotheken pflegte Fuchs Sparten oder Abschriften anzufertigen, die er zum Teil an seine Sammlerkollegen abgab. Nicht selten sind diese Manuskripte jedoch von seinem Kopisten geschrieben, den er bis an sein Lebensende beschäftigte<sup>38</sup>. Da Fuchs in diesen Kopien häufig die Überschriften, Texte, Akkoladen und Schlüssel zumindest auf der ersten Seite selbst geschrieben hat, werden diese Manuskripte zuweilen als seine Eigenschriften angesehen<sup>39</sup>.

Wie der Verfasser schon an anderer Stelle ausgeführt hat<sup>40</sup>, geben die zahlreichen Kataloge der Fuchs-Sammlung kein zuverlässiges Bild über den tatsächlichen Besitzstand. Wie Fuchs in einem Brief an den Göttweiger Subprior P. Gottfried Reichardt OSB schreibt<sup>41</sup>, war er in seinen späteren Lebensjahren nicht mehr dazu gekommen, seine Sammlung korrekt zu ordnen und zu katalogisieren. Die während seiner letzten Krankheit angefertigten Verzeichnisse sind Torso geblieben. Viele Musikdrucke und Manuskripte sind in den erhaltenen Katalogen nicht erwähnt, obwohl sie seinen Besitzvermerk oder Eintragungen von seiner Hand enthalten. Genaue Zahlen über den Umfang der einstigen Sammlung lassen sich daher auf Grund der Kataloge nicht angeben. Bei der Durchsicht der Magazine in den öffentlichen Bibliotheken (sofern Fuchsiana dorthin gelangt sind) zeigt sich oft ein anderes Bild.

Die Aufteilung der bei Fuchs' Tod noch vorhandenen Bestände nebst Hinweisen auf die wichtigsten heutigen Fundorte hat der Verfasser an anderer Stelle skizziert<sup>42</sup>. Daß die Sammlung „zum großen Teil“ in die Königliche Bibliothek in Berlin gelangte, wie es im MGG-Artikel heißt, ist unrichtig. Der Berliner Musiksammler Friedrich August Grasnick, der durch Nottebohms Vermittlung mit Fuchs in Verbindung getreten war und ihn am 13. September 1849 in Wien besuchte, kaufte zwar einen großen Teil der Sammlung<sup>43</sup>.

<sup>35</sup> Vgl. Fußnote 11. Soweit aus der erhaltenen Korrespondenz zu ersehen ist, erhielt Dehn über hundert Objekte von Fuchs.

<sup>36</sup> A. a. O., S. 50.

<sup>37</sup> Vgl. A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel-Basel 1956, S. 660 ff.

<sup>38</sup> In einem Brief vom 22. Februar 1853 an P. Gottfried Reichardt (Stift Göttweig) schreibt Fuchs ohne Angabe des Namens: „Ich habe durch 20 Jahre hindurch einen sehr braven verlässlichen Copisten beschäftigt mit Copialien fürs Ausland — allein ich mußte eben v. J. eine ähnliche Zumuthung [nämlich die Anfertigung von Kopien musikalischer Quellen aus den Wiener Bibliotheken] eines Freundes aus Berlin geradezu abschlagen — wozu noch der Umstand kam, daß mein Copist nunmehr 76 Jahr alt u. stok blind geworden ist — und ich mir in ganz Wien keinen plausiblen — verlässlichen Copisten aufzutreiben wüßte, den [sic] man oft die kostbarsten Originale anvertrauen muß!“

<sup>39</sup> Dazu gehören auch die im Besitz von H. Federhofer (vgl. dessen in Fußnote 2 genannten Aufsatz) befindlichen Manuskripte, die gewiß auch größtenteils aus der Sammlung Fuchs stammen.

<sup>40</sup> *Die Bibliothek des Aloys Fuchs* in Gedenkschrift für Hans Albrecht, Kassel-Basel 1962.

<sup>41</sup> 9. Januar 1853 (vgl. Fußnote 25).

<sup>42</sup> *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 86 ff.

<sup>43</sup> Vgl. das Verzeichnis von Grasnicks Nachlaß im *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 87, Fußnote 26. Man muß jedoch beachten, daß hierin nicht nur Quellen aus der Fuchs-Sammlung, sondern auch die übrigen Objekte aus der Grasnick-Sammlung aufgeführt sind. Über die nach Berlin gelangten Nachlässe vgl. K.-H. Köhler, *Die Musikabteilung in Deutsche Staatsbibliothek 1661—1961*, Leipzig 1961, S. 241—274. — Neuerdings teilt mir Herr Helmut Kellmann, Toronto, dankenswerterweise mit, daß sich ein Teil des Fuchs-Nachlasses im Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique zu Montreal (Canada) befindet.

Doch rein quantitativ steht diesem Fonds die bisher wenig bekannte und daher irrtümlich als „kleiner Teil“ bezeichnete Göttweiger Fuchs-Sammlung kaum nach. Sie umfaßt ca. 400 Theoretica und ca. 850 Musikalien<sup>44</sup>. Darunter befinden sich die Bach-, Beethoven-, Gluck-, Händel- und Haydn-Kollektionen sowie die Sammlung der Musik für Tasteninstrumente mit mehreren Raritäten und Unikaten in ziemlicher Vollständigkeit. Dank der freundschaftlichen Beziehungen zwischen Fuchs (der im letzten Jahr vor seinem Tode im Stift zu Gast gewesen war) und dem Göttweiger Subprior und Bibliothekar P. Gottfried Reichardt OSB ist dieser große Quellenbestand geschlossen erhalten geblieben, wengleich einige Kriegsverluste zu beklagen sind<sup>45</sup>.

Wie der Verkauf der Objekte nach Fuchs' Tod im einzelnen vor sich gegangen ist, konnte noch nicht sicher ermittelt werden. Offenbar ist Joseph Fischhof der Witwe beim Ordnen des Nachlasses behilflich gewesen. Eintragungen von seiner Hand finden sich nämlich in dem von Fuchs angefertigten thematischen Verzeichnis der Werke von W. A. Mozart<sup>46</sup> auf S. 150 ff. Dort heißt es: „*Folgende interessante Zugaben sind mit dem Verkauf der Mozart-Sammlung verbunden: . . .*“ Es folgen 31 Titel, zumeist Bücher und Aufsätze über Mozart, aber auch Musikalien, darunter einige autographe Skizzen (z. B. zu den letzten Opern) sowie zahlreiche Abschriften von eigenhändigen Entwürfen und Skizzen Mozarts, ferner Kopien der Briefe Leopold Mozarts an Lorenz Hagenauer sowie André's Kataloge. Auch dieser Bestand ist nicht geschlossen erhalten geblieben. Einige Objekte sind im Stift Göttweig vorhanden. Die in Thalbergs Besitz gelangten Autographe müßten an Hand des gedruckten Nachlaßkatalogs nachweisbar sein<sup>47</sup>. Es wäre auch noch zu klären, welchen Anteil der Fuchs-Sammlung der Augsburger Antiquar Fidelis Butsch erhielt, mit dem Fuchs in seinen letzten Lebensmonaten in reger Korrespondenz stand<sup>48</sup>. Doch dürften diese Objekte recht bald zum Verkauf gelangt sein<sup>48a</sup>. Noch heute tauchen hin und wieder Quellen aus der Fuchs-Sammlung im Antiquariatshandel auf<sup>49</sup>. Mögen das Stift Göttweig und F. A. Grasnick auch die größten Anteile der Fuchs-Sammlung erstanden haben, so bilden die an zahlreiche andere Sammlungen übergangenen Quellen zusammen einen nicht minder großen Bestand, wie die obige Tabelle zeigt<sup>50</sup>.

44 Ein Teil des Bestandes wurde vom Verfasser im Auftrage des Hochwürdigsten Herrn Abtes Wilhelm Zedinek OSB nach der kriegsbedingten Verlagerung erst endgültig aufgestellt. Der Katalog erscheint in einzelnen Abteilungen: Das Verzeichnis der Bach-Quellen im Bach-Jahrbuch 1960, S. 91—99; der vollständige Katalog der Theoretica in der Gedenkschrift für Hans Albrecht (vgl. Fußnote 40); die weiteren Abteilungen in Vorbereitung.

45 Vgl. Fußnote 25.

46 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. Kat. 700.

47 Vgl. Schaal, a. a. O. S. 51, wo allerdings die Fuchsiana nicht angegeben sind.

48 Vgl. den in Fußnote 25 zitierten Aufsatz, ferner C. F. Pohl, Artikel *Fuchsd's, Aloys* in Grove's Dictionary.

48a Den Nachlaß von Butsch erwarb später der Kanonikus Proske, Regensburg, der auch direkt von Aloys Fuchs Musikalien erhalten hatte (s. o.); vgl. W. Kahl, *Öffentliche und private Musiksammlungen in ihrer Bedeutung für die musikalische Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts in Deutschland* im Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 289 ff.

49 Vgl. z. B. den Auktionskatalog Nr. 558 (1962) von Stargardt, Marburg/Lahn, Nr. 672.

50 Die Begriffe *Sammlung Fuchsd's* und *Nachlaß Fuchsd's* werden von Schaal nicht klar auseinandergelassen. In einer neuerdings im Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 233—235 veröffentlichten *Miszelle Bemerkungen zur Musiksammlung von Aloys Fuchsd's* wiederholt Schaal seine Ansichten und meint, daß die nicht in Berlin oder Göttweig, sondern in anderem „*öffentlichen und privaten Besitz befindlichen Stücke . . . zum Teil schon zu Lebzeiten Fuchsd's aus dessen Sammlung ausgeschieden worden*“ sind und „*daher nicht zu den aus dem Nachlaß stammenden Werken gerechnet werden*“ können. Diese neue Deutung führt allerdings zu der Konsequenz, daß man alle Privatsammlungen auf die im Nachlaß der Besitzer befindlichen Stücke reduzieren müßte. Es interessiert aber vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen weniger, welchen Bestand Kiesewetter, Poelchau, Fischhof, Landsberg oder viele andere bedeutende Sammler und Musiker hinterlassen, sondern welche Werke sie gesammelt, kopiert und studiert haben. Zudem gibt es kaum eine Musiksammlung, deren Stücke so deutlich ihren einstigen Besitzer verraten, wie die Fuchsd'sche. Weit mehr als andere Sammler hat Fuchs, oft auf eine etwas merkwürdige Weise, den Quellen durch Einbände, Titeletiketts und Notizen den Stempel seiner Persönlichkeit aufgeprägt. Man würde ihn daher zum bloßen Antiquar herabwürdigen, wollte man seine Sammlung auf den Nachlaß reduzieren. Aber selbst dann wäre noch der Beweis zu erbringen, daß nur 15% nicht nach Berlin und Göttweig gekommen sind. Erst wenn Schaal konkrete und quellenmäßig belegte Ergebnisse seiner Studien über die Fuchs-Sammlung (über die er bisher leider keine Mitteilung gemacht hatte) vorgelegt hat, wird eine sachliche und fruchtbare Fortführung der Diskussion möglich sein.

## 15. Jahreskonferenz des International Folk Music Council in Gottvaldov / Tschechoslowakei, 13. bis 21. Juli 1962

VON BENJAMIN RAJECZKY, BUDAPEST

Das im Jahre 1947 gegründete IFMC, eine Affiliation des Internationalen Musikrates (UNESCO), folgte im Jahre 1962 der Einladung der Ethnographischen Gesellschaft der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, die gemeinsam mit dem Ministerium für Erziehung und Kultur, den akademischen musikwissenschaftlichen Instituten sowie dem Tschechoslowakischen Komponistenverband die Betreuung der Jahreskonferenz übernahm. Die Wahl eines der großen Industriezentren der ČSSR hatte den Grund, daß in der benachbarten Strážnice, in einer Landschaft lebendiger Folklore, alljährlich große Tanz- und Trachtenfeste abgehalten werden.

Mit über 250 Teilnehmern aus 25 Ländern war dies das bisher größte Zusammentreffen des Councils, das die traditionellen Züge seiner Organisation auch diesmal nicht verleugnen wollte: es versammelte streng wissenschaftlich arbeitende Ethnomusikologen und auf die Bewahrung und Verbreitung echten Volksmusik- und Volkstanzgutes abzielende Praktiker, um den ersteren die so wichtige Lebensnähe, den letzteren aber die ebenso unentbehrliche wissenschaftliche Grundlage zu sichern. Tief empfunden wurde dieses Einheitsmoment in der Anwesenheit des neuen Präsidenten Z. Kodály, der gleich seinen Vorgängern, R. Vaughan Williams und J. Kunst Wissenschaft, Kunstschaffen und weite erzieherische Absichten in seinem Lebenswerk zu vereinigen weiß.

Das Programm der Konferenz war mit Vorträgen etwas überladen. Das IFMC steht offenbar auch vor dem Problem, das die IGMW schon verschiedentlich zu lösen versucht hat. Ein wichtiger Schritt zur Lösung wurde mit der Errichtung einer Volkstanzkommission (Leitung: F. Hoerburger) getan. Die seit Jahren im Programm auftauchende enger gefaßte Thematik erwies sich auch diesmal als wenig wirkungsvoll: eben die vorgeschlagenen Themen (1. Vokaler und instrumentaler Stil, 2. Tradition und Neuformung) fanden in den Vorträgen am wenigsten Anklang. Das erste wurde von L. Kiss (Budapest) und D. Holý (Brünn) mit instruktiven Beispielen bzw. auf das Methodische hin, letzteres mit besonderem Erfolg in W. Rhodes' (New York) Referat *North American Indian music in transition* behandelt. J. Markl's und V. Karbusický's (Prag) Vortrag über *Die Tradition und Neugestaltungen in der tschechischen Volksmusik* blieb ohne Debatte, da schon in den Konferenzen von Sinaia (1959) und Quebec (1961) offenbar wurde, daß einerseits der in der 1. Basler Konferenz von W. Wiora definierte Begriff „Volkslied“ von manchen in den Ostländern nicht als zeitgemäß empfunden wird, andererseits aber die Spontaneität des „Neuen“ im Osten für die meisten Konferenzteilnehmer des Westens fraglich bleibt. Mehr Möglichkeit zum Gedankenaustausch boten zwei Sonderbesprechungen über die Rolle der Volksmusik im modernen Stadtleben, von der Akademie der Wissenschaften angeregt. Hier konnte L. Vikár (Budapest) auf die ungarischen Versuche hinweisen, das Musikleben einzelner Familien und Restaurants (ein Unternehmen von B. Sárosi) einer monographischen Untersuchung zu unterwerfen, um zuerst den Boden des „Neuen“ wissenschaftlich zu erfassen.

Die meisten Referate wurden von einzelnen Gesangstypen oder Stilen angeregt. So behandelte J. Gippius (Moskau) den *langgezogenen Gesang*, prosodischen Akzent und Verstechnik; W. Suppan (Freiburg i. Br.) eine wertvolle seltene *deutsche Klageliedmelodie aus Siebenbürgen*; H. Yurchenko (New York) *Survivals of Prehispanic Music in Mexico*; L. Levi (Jerusalem—Rom) *traditionelle liturgische Musik*; A. Elščeková den *mehrstimmigen Gesang in der Slowakei*. Einige Beiträge, einander glücklich ergänzend, lieferten wertvolle Aufschlüsse über Mehrstimmigkeitsformen wie Sekundenparallelen und Konsonanzerweite-

rung; D. Stockmann (Berlin): *Vokalstil der Südalbanischen Čamen*; R. Petrović: *Gesangstile der Zlatibor-Gegend*; N. Kaufman (Sofia): *Bulgarische mehrstimmige Lieder*; V. Vodušek: *Slovenisch-italienische Sammlung in Resia*. Ebenso willkommen waren die eingehenden Darstellungen des *Aksak-Rhythmus* von E. Stoine (Sofia) und H. B. Yönetken (Istanbul). Entferntere Gebiete untersuchten J. Stanislav (*Kongomusik-Aufnahmen der Akademie in Prag*) und T. Nikiprovetzky (Paris); letzterer gab ein klargezeichnetes Bild des *Zauberers und seiner Musik im Gesellschaftsrahmen Senegals*.

Auf dem Gebiet der Instrumentenkunde und Instrumentalmusik wird das Interesse stark angeregt durch das unter den Auspizien des Councils von E. Emsheimer (Stockholm) und E. Stockmann (Berlin) in Arbeit genommene Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Nach Stockmanns Vortrag *Zur Technologie der Volksmusikinstrumente*, der rege Diskussion auslöste, berichtete L. Picken über *die Technologie der türkischen Langlaute*, einen Teil seiner eingehenden Studien über das Instrument. L. Leng (Preßburg) steuerte zum Thema mit einem vortrefflichen Film über *die Herstellung der slovakischen Flöte und Fajera* bei. J. Markl's lebendige Vorführung *der böhmischen Dudelsackmusik*, sowie B. Sárosi's (Budapest) klar gezeichnetes Bild *vom ungarischen Volksmusikanten*, der gerne mehrere Instrumente spielt, wies auf das Verhältnis von Instrument und Spieler bzw. Umgebung hin. V. Hadžimanov besprach *das mazedonische Saiteninstrument avotelnik* und seine Musik.

Auf die Notwendigkeit einer eigenen Tanzsektion deuten auch die Zahl und Thematik der diesbezüglichen Referate hin. *Die Probleme der vergleichenden Tanzforschung* ließ K. Petermann (Delitzsch) überschauen; E. Pesovár und Gy. Martin (Budapest) gaben eine systematische Übersicht der ungarischen Tänze; R. Pinon (Liège) untersuchte den *Sieben-sprung* mit historisch-philologischer Methode; einzelne *tschedische und slovakische Tanztypen* analysierten Z. Jelinková (Brno), H. Laudová (Prag), S. Tóth und K. Ondrejka (Preßburg). Eine historische Übersicht der *ost- und mitteleuropäischen jüdischen Tänze* brachte D. Lapon (New York); *Neuerscheinungen auf dem Gebiete des bulgarischen Volkstanzes* registrierte R. Katarova (Sofia), und mit Vorführung *archaischen Gutes bei den Umgesiedelten* machte sich verdient G. Kadman (Tel Aviv). Auf eine für die zukünftige Volkstanzforschung bedeutende Tätigkeit der Sektion dürfen wir auf Grund der von Hoerburger eingeleiteten Diskussion hoffen; das bestätigen auch die vorgebrachten Vorschläge (Internationales Jahrbuch für Volkstanzforschung; Gründung eines Archivs für Volkstanzfilme).

Eine theoretische Zusammenfassung wurde nur von V. Beljajev (Moskau) geboten (*Gestaltung der volksmusikalischen Tonsysteme Europas*) — ein Umstand, der dem zurücktretenden Vizepräsidenten A. Marinus (Brüssel) Veranlassung bot, die Mitglieder zu Überschau, Vergleich und Synthese aufzumuntern. Gewiß, ein willkommenes Wort, das aber die überaus dringende Aufgabe: sammeln, was noch zu sammeln ist, gar nicht unzeitgemäß macht. Hat doch eben Z. Kodály und die ungarische Gruppe auf die neue, in europäischen Ländern vielleicht letzte Möglichkeit hingewiesen, mit Hilfe von Tonbandaufnahmen die vergleichende Untersuchung der Klagelieder durchzuführen. — Der Berichterstatter möchte auch um die historischen Gesichtspunkte besorgt sein; seiner Meinung nach wird es im IFMC noch eine Weile brauchen, bis die Betrachtungsweise einiger führender Mitglieder vollständig durchdringen kann.

In der Generalversammlung am 19. Juli hat die Exekutivkommission mit Recht darauf hingewiesen, daß das objektiv größte Hindernis für die Arbeit des IFMC die verschwindend kleine Anzahl der akademischen Lehrstühle für Volksmusikwissenschaft ist. Um so höher ist daher zu schätzen, daß die Laval Universität (Kanada) fünf Mitglieder des IFMC (F. Brasseur, B. H. Bronson, H. Creighton, M. Karpeles und C. Marcel-Dubois) mit dem Titel eines Ehrendoktors ausgezeichnet hat. Es gereichte allen Mitgliedern zur

wahren Genugtuung, daß diese Ehrung auch ihrer unermüdlichen, von echtem Idealismus erfüllten Sekretärin zuteil wurde, eben, als sie an das Zurücktreten denkt. Miss Maud Karples hat der Sache der Volksmusikpflege ein international geachtetes Forum und der Volksmusikwissenschaft durch ihren gelehrten Mitarbeiter L. Picken eine moderne Zeitschrift geschenkt.

Die Gastgeber der Konferenz, Mitglieder der ungeahnt stattlichen und tüchtigen Volksmusikwissenschaftler-Garde der ČSSR aus Prag, Brünn und Preßburg mit K. Vetterl (Brünn) an der Spitze haben eine Atmosphäre der Freundschaft und des Friedens geschaffen, die die stärksten Eindrücke hinterlassen wird. Das Festival von Strážnice gab allen Teilnehmern einen Vorgeschmack der reichen Volkskunst, welche sie während der Rundfahrt in Südmähren und in der Slowakei voll genießen konnten. Empfänge der akademischen Institute und der Stadt, Konzerte des Tschechoslovakischen Komponistenverbandes und Rundfunks trugen dazu bei, daß die Kürze der Zeit durch die Fülle der Erlebnisse ergänzt wurde. Die Jahreskonferenz 1963 des IFMC wird in Jerusalem abgehalten werden.

## Die Authentizität des „Jüngsten Gerichts“ von Dietrich Buxtehude

VON WILLY MAXTON, DORTMUND

In seiner Studie *Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht*<sup>1</sup> beschäftigt sich Martin Geck u. a. mit der von mir 1924 aufgefundenen und 1939 im Bärenreiter-Verlag veröffentlichten Abendmusik *Das Jüngste Gericht*. Seine Ausführungen bedürfen einer eingehenden Erwiderung bzw. Richtigstellung, die leider — infolge Erkrankung — erst jetzt erscheinen kann.

Die Vorlage, die sich in der Universitätsbibliothek Uppsala innerhalb der Düben-Sammlung unter der Signatur Vok. mus. i hdskr. 71 befindet, besteht aus drei Bündeln zu je 10 bzw. 9 Stimmheften. Das Stimmheft der I. Violine des zweiten Bündels ist verschollen, so daß es sich heute nur noch um insgesamt 29 statt 30 Stimmhefte handelt. Die ersten 10 Stimmhefte tragen sämtlich über dem ersten Notensystem links die Bezeichnung „Actus 1“ und rechts die Bezeichnung „Violino 1<sup>mo</sup>“ bzw. „Violino 2<sup>do</sup>“, „Violetta 1<sup>ma</sup>“, „Violetta 2<sup>da</sup>“, „Soprano 1<sup>mo</sup>“, „Soprano 2<sup>do</sup>“, „Alto“, „Tenor“, „Basso“, „Continuo“. (Ebenso „Actus 2“: „Violino 1<sup>mo</sup>“ fehlt, im übrigen Stimmbezeichnungen wie Actus 1, nur daß die Bratschen nicht als „Violetta“, sondern als „Viola“ bezeichnet sind. „Actus 3“: Stimmbezeichnungen wie Actus 1, Bratschen als „Viola“ bezeichnet.) Es fehlt jeder Titel, sowie jede Autorenangabe.

Die Vorlage kann in Schweden nur Sammlerzwecken gedient haben, nicht aber für eine Aufführung in Frage gekommen sein. Das beweisen folgende Tatsachen:

1. Die zweite Violine schließt gegen Ende des Werkes mit dem Choral „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“ ab. Trotz eines „*Verte cito*“ enthält die letzte Seite nur leere Notensysteme für den folgenden Orchestersatz und die Schlußarie des Chores (beide in der Partiturausgabe weggelassen).
2. Beide Bratschenstimmen sind im Actus 2 — und nur hier — in allen Stücken, in denen die Bratschen mit den Violinen im Einklang gehen, nur in ganz wenigen Anfangsnoten im Violinschlüssel notiert, dann folgen stets leere Notensysteme, die auszufüllen für eine Aufführung unbedingt notwendig gewesen wäre. Läge die Einsparung im 3. und nicht im 2. Akt vor, dann könnte sie u. U. damit erklärt werden, daß der Kopist bei der Her-

<sup>1</sup> Die Musikforschung XIV, 1961, S. 393 ff.

stellung des Aufführungsmaterials in Zeitnot geraten sei und deshalb die mit den Violinen unisono verlaufenden Bratschen zunächst weggelassen habe. Eine Aufführung aber mit Bratschenverstärkung im 1. und 3. Akt und ohne diese im 2. Akt ist mehr als unwahrscheinlich.

Bei dem engen Verhältnis, das zwischen Buxtehude und Düben bestand, ist es sehr wunderbarlich, daß sich in der Düben-Sammlung keine weiteren Abendmusiken Buxtehudes befinden. Diese Tatsache gibt der auch von Geck vertretenen These Recht, daß die Düben-Sammlung „weitgehend praktischen Bedürfnissen diene“. Die Einmaligkeit der Buxtehudeschen Abendmusiken lag u. a. in ihrem zyklischen Aufbau, der die einzelnen Teile auf mehrere, je nach Größe des Werkes bis zu fünf Aufführungssonntage verwies, wobei die große Pause von 14 Tagen — verursacht durch das Ausscheiden des I. Advents als Aufführungstag — nicht ohne Einfluß auf die Gesamtgestaltung des Textes blieb. Für derartig ungewöhnliche Spezialwerke aber scheint Düben keine praktische Verwendungsmöglichkeit gehabt zu haben, sonst hätte er sich gewiß Abschriften sämtlicher Abendmusiken des von ihm so sehr verehrten Lübecker Meisters herstellen lassen. Für Sammlerzwecke dagegen genügte ihm wahrscheinlich der Besitz nur eines Werkes dieser Gattung, zumal die Kopie bei dem außergewöhnlich großen Umfang erhebliche Kosten verursacht haben muß. Bei der Bewertung einer nur für Sammlerzwecke hergestellten Kopie ist zu bedenken, daß der Abschreiber aus Bequemlichkeit vieles wegläßt, was ihm unwichtig erscheint. Diesem Umstand fiel gewiß nicht nur der Autornamen und der Werktitel, sondern sicher auch noch manches andere zum Opfer, das festzustellen heute in den meisten Fällen nicht mehr möglich ist. Gecks Versuch zu beweisen, daß das *Jüngste Gericht* nicht identisch sei mit Buxtehudes Abendmusik *Das allererschrocklichste und allererfreulichste / nemlich / Ende der Zeit / und Anfang der Ewigkeit / . . .*, stützt sich vor allem auf die Annahme, daß das *Jüngste Gericht* aus drei Akten und nicht aus fünf Vorstellungen bestehe. Dazu sei zunächst grundsätzlich bemerkt, daß die Bezeichnung „Actus“ im norddeutschen Sprachgebrauch der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine viel allgemeinere Bedeutung hat als später in ihrer Bindung an Oper und Oratorium. So sind die drei nur im Textbuch erhaltenen Hamburger Opern Johann Theiles<sup>2</sup> nicht in „Akte“, sondern in „Handlungen“ eingeteilt. Dagegen ist der zweite Teil seiner Matthäus-Passion (Lübeck 1673) als „Actus 2“ bezeichnet. Man hüte sich also davor, der Verwendung des Wortes „Actus“ in der Vorlage eine allzu bestimmte, etwa an die Oper gebundene Bedeutung beizumessen. Im vorliegenden Fall ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß mit dem Wort „Actus“ nichts weiter als die äußere Einteilung der Stimmhefte gemeint ist, von der dann nicht einmal feststehen würde, ob sie nicht erst von den Kopisten vorgenommen wurde. Natürlich besteht auch die Möglichkeit, daß in den Original-Stimmen die Zusammenfassung von je zwei Vorstellungen (2. + 3. und 4. + 5.) in einem Stimmheft vorgelegen hat, womit jedoch durchaus nicht gesagt wäre, daß die einzelnen Vorstellungen dadurch ihre Selbständigkeit verloren hätten.

Da Geck seinem Aufsatztitel den Zusatz „in quellenkritischer Sicht“ beifügt, muß man annehmen, daß er die Quelle, d. h. die Vorlage zumindest im Mikrofilm genau kennt. Ist dies der Fall, dann verschweigt er die Tatsache, daß die Aufteilung des „Actus 3“ in zwei „Abhandlungen“ nicht nur in der Continuo-Stimme zu finden, sondern auch in allen anderen Stimmen klar angedeutet ist. Die Vorlage sagt darüber folgendes:

1. Die Überschrift „Erste Abhandlung“ befindet sich zu Beginn des 3. Aktes in allen 10 Stimmheften. Damit ist für jeden Mitwirkenden klar gesagt, daß es auch noch eine weitere Abhandlung geben muß.

<sup>2</sup> *Der erschaffene / gefallene und aufgerichtete Mensch* (Adam u. Eva) 1678, *Orontes / Der verlorene und wieder gefundene Königliche Prinz aus Candia* 1678, *Die Geburt Christi* 1681.

2. Die Überschrift „Die andere Abtheilung“ „Eine Sonata vorher gemacht“ findet sich nur in der Continuo-Stimme undz war vor dem Baßrezitativ Nr. 56 der Partiturausgabe. In beiden Violinstimmen, sowie in der Viola I steht an dieser Stelle ein auffallendes NB. In den Stimmheften für die beiden Soprane steht vor den Pausen zum Baßrezitativ Nr. 56 die Bezeichnung „Sonata“. An der „Sonata“ zur „anderen Abtheilung“ des 3. Aktes können wir also nicht vorbeigehen.

Gecks Behauptung (S. 408 unten), „Die Aufteilung dieses Actus 3 in zwei Abhandlungen bzw. Abtheilungen ist nur in der Continuo-Stimme durchgeführt“ widerspricht also den Tatsachen der Vorlage. Die „Sonata“ wird von ihm einfach ignoriert. Bei der von ihm vermuteten „Pause innerhalb des überlangen Actus 3“ kann man sich nur fragen, ob diese zwei Minuten oder acht Tage dauern soll. Entscheidend für die Frage der Aufteilung des 3. Aktes in zwei Abhandlungen ist die Bedeutung, die der Sonata in diesem Werk zukommt. Instrumentalsätze kommen in allen möglichen Stellen mitten in einem geschlossenen Abschnitt immer wieder vor (Nr. 33, 35, 41, 54a, 70a der Partitur). Sie tragen in der Vorlage die Bezeichnung „Stromenti“. Damit stellt die Quelle den Unterschied zwischen diesen vier- bis zwölftaktigen Orchestersätzen und den zwei- bis vierteiligen Sonaten klar heraus. Eine Sonata aber leitet im Werk immer einen selbständigen Abschnitt ein. So sind allein schon von hier aus gesehen die beiden Abhandlungen des 3. Aktes gleichwertige und gleichwertige selbständige Teile, von denen jeder an formaler Geschlossenheit dem 1. Akt in nichts nachsteht. Damit ist die Unterteilung des 3. Aktes in der Vorlage viel klarer durchgeführt, als dies z. B. in den von Johann Theile zum Druck gegebenen Stimmen seiner Matthäus-Passion (Lübeck 1673) der Fall ist. In dieser Passion findet sich die Bezeichnung „Actus II“ nur in der Christus- und Evangelisten-Stimme. In sämtlichen anderen Stimmen — fünf Chorstimmen, vier Streicherstimmen und Continuo — ist von einer Unterteilung nicht die geringste Andeutung zu finden. Es wird hier also einer ganz selbstverständlichen Teilung des Werkes überhaupt keine Erwähnung getan. Warum soll das 10 Jahre später unbedingt anders sein? Dabei wird man einem gedruckten Stimmensatz ein größeres Gewicht als Quelle beilegen müssen, als einer relativ flüchtigen Kopistenarbeit.

Kommt man so zur Vierteiligkeit des Werkes, dann ergibt sich — gemessen an den Taktzahlen der einzelnen Teile — unter Berücksichtigung aller Wiederholungen folgende Größenordnung des ungekürzten Werkes:

1. Akt	722 Takte	(ohne die von mir hinzugefügte Sonata Nr. 30)
2. Akt	1230 Takte	(ohne die in der Vorlage verlangte Sonata)
3. Akt 1. Abhandlung	692 Takte	
2. Abtheilung	658 Takte	

Das Mißverhältnis zwischen dem überlangen 2. Akt und den übrigen drei Teilen des Werkes fällt sofort auf. Daß auch dieser 2. Akt in zwei „Abhandlungen“ aufgeteilt werden muß, beweist — obwohl die Vorlage dafür keinerlei äußere Hinweise gibt — der Text des ganzen Werkes. Da nur eine klare Erkenntnis seiner „deutlich voneinander geschiedenen Sinnabschnitte“<sup>3</sup> Auskunft über die ursprüngliche Einteilung des Werkes geben kann, muß im Folgenden näher auf den Text eingegangen werden.

<sup>3</sup> Geck, S. 408 letzter Absatz. Die hier von Geck gegebene Textanalyse muß als höchst oberflächlich abgelehnt werden. Dieses scharfe Urteil kann beim besten Willen nicht vermieden werden, da es sich z. T. um einwandfrei falsche Darstellungen in entscheidenden Punkten handelt. Geck schreibt: „Actus 3 endlich zeigt beide, den Gottlosen und den Gottseligen in der Erwartung des göttlichen Gerichts, diesen in froher Hoffnung auf die Ewigkeit, jenen in völliger Verzweiflung.“ Tatsächlich zeigt sich die „Gute Seele“ nicht im dritten, sondern lediglich am Ende des zweiten Aktes (Nr. 42) in froher Hoffnung auf die Ewigkeit. Kurz vorher (Nr. 39) ist die „Böse Seele“ vorübergehend in Verzweiflung. In der ganzen ersten Abhandlung des 3. Aktes, ja selbst zu Beginn der „Anderen Abtheilung“ (bis einschl. Nr. 58) ist von Verzweiflung überhaupt nicht die Rede, im Gegenteil gibt sich hier die „Böse Seele“ hemmungslos einem Freudenfest bis zu völliger Trunkenheit hin. Erst nachdem sie selbst beim Sturz der Verdammten (Nr. 58 Takt 33 bis Nr. 66 Takt 7) bereits in den Abgrund gerissen worden ist, fällt die „Böse Seele“ der Verzweiflung anheim (Nr. 61, 64). Die „Gute Seele“ kommt in der zweiten Abtheilung des 3. Aktes überhaupt nicht mehr vor!

Da steht vor der eigentlichen Handlung — genau wie in den ersten Hamburger Opern — das allegorische Vorspiel, das den ganzen ersten Akt einnimmt (1. Vorstellung). In ihm sind Geiz, Leichtfertigkeit und Hoffahrt die Kräfte, die den Menschen von Gott trennen wollen. Über diese Absicht der personifizierten Laster — die übrigens nicht von außen an den Menschen herantreten, sondern aus seiner eigenen Brust kommen (Nr. 2 Str. 2) — besteht schon im Eingangsschor kein Zweifel. Nach anfänglichem Streit der Allegorien des Bösen untereinander vereinigen sie sich im Terzett (Nr. 9), um über das „*Teutsche Reich*“ die Strafen der apokalyptischen Reiter hereinbrechen zu lassen. Mit diesen eschatologischen Bildern aus der Offenbarung wird bereits eindeutig auf das „*Ende der Zeit*“ hingewiesen. Der Choral — in der Urfassung steht er zwischen diesen Auseinandersetzungen — weist noch einmal und unmißverständlich auf das jüngste Gericht hin: „... *das ist ein Zeichen vor'm jüngsten Tag!*“<sup>4</sup>. In diesem allegorischen Vorspiel wird nicht nur eine allgemeine Einleitung für das Hauptspiel gegeben, sondern zugleich eine Disposition aufgestellt, die den Verlauf der nun folgenden Handlung klar festlegt:

- |   |  |
|---|--|
| <p>2. Akt<br/>Erster Teil<br/>(2. Vorstellung)<br/>bis einschl. Nr. 29<br/>Choral</p> | <p>Der Weg der „<i>Guten Seele</i>“<br/>Sie klagt über die Vertreibung aus dem Paradies und ihre Verlassenheit von Gott (Nr. 24). Sie erkennt nach dem Hinweis der „<i>Göttlichen Stimm</i>“ auf die heilige Schrift in dieser das Land, in dem das „<i>edle Pfand</i>“ ihres Heils „<i>vergraben liegt</i>“ (Nr. 26) und findet dann die köstliche Perle ihrer Seligkeit (Nr. 28). Den Höhepunkt und eigentlichen Abschluß dieser Entwicklung, die sich an die Gleichnisse vom Schatz im Acker und der köstlichen Perle (Matth. 13 v. 44—46) anlehnt, bringt der von der „<i>Guten Seele</i>“ intonierte Choral „<i>Ei mein Perle, du werthe Kron</i>“.</p> |
| <p>2. Akt<br/>Zweiter Teil<br/>(3. Vorstellung)</p>                                   | <p>Die „<i>Böse Seele</i>“ auf dem Wege des Geizes.<br/>Dramatischer Höhepunkt: der Schluß des Gleichnisses vom reichen Kornbauer (Luk. 12 v. 19—21).</p>  |
| <p>3. Akt<br/>Erste Abhandlung<br/>(4. Vorstellung)</p>                               | <p>Die „<i>Böse Seele</i>“ auf dem Wege der Leichtfertigkeit. Dramatischer Höhepunkt: ihre völlige Trunkenheit.</p>  |
| <p>3. Akt<br/>Die andere<br/>Abteilung<br/>(5. Vorstellung)</p>                       | <p>Die „<i>Böse Seele</i>“ auf dem Wege der Hoffahrt.<br/>(Vergl. Spr. Salom. 16 v. 18: „<i>Wer zugrunde gehen soll, der wird zuvor stolz; und stolzer Mut kommt vor dem Fall.</i>“ Siehe auch Nr. 2 Str. 2: „<i>Stolze Pracht</i>“).<br/>Der Sturz der Verdammten und der Einzug der Seligen in das Paradies.</p>   |

Die zwingende Logik dieser Textgestaltung nicht klar erkennen, heißt am Wesen des Werks vorbeigehen!

Zur Wahl des Chorals Nr. 29 als Abschluß des ersten Teils des zweiten Aktes (2. Vorstellung) führen folgende Überlegungen:

1. Die Entwicklung der „*Guten Seele*“ ist — wie oben dargelegt — mit der Arie „*O tausendmal fröhliche selige Stunden*“ (Nr. 28) und der Intonation des Chorals „*Ei mein Perle*“

<sup>4</sup> Mit dieser Zeile schließt jede der 14 Strophen des in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts unter der Rubrik „*Vom Jüngsten Gericht*“ stehenden Kirchenliedes „*Gott hat das Evangelium gegeben, daß wir würden fromm*“.

abgeschlossen, sie findet ihre Krönung in diesem Choral. Damit haben wir genau wie bei der ersten Abhandlung des geteilten dritten Aktes auch hier am Schluß einer Abhandlung oder Vorstellung eine Choralstrophe des Morgenstern-Liedes, das sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk zieht.

2. Jedes weitere Auftreten der „Guten Seele“ (Nr. 32, 36, 42, 47, 51, 53, 54d) bringt keine weitere Entwicklung auf ihrem Wege zur Seligkeit. So nimmt sie in Nr. 47 und 54d nur Stellung zu den Ermahnungen der „Göttlichen Stimm“, in Nr. 51 empört sie sich über das Lasterleben der „Bösen Seele“, in Nr. 42 und 53 erlebt sie Entsprechendes wie kurz vorher die „Böse Seele“, transponiert auf die Ebene des Guten: der Angst der „Bösen Seele“ vor dem Tod, der ihr alle erworbenen Schätze raubt (Nr. 39), steht die Freude der „Guten Seele“ gegenüber, die durch den Tod in „ihres Vaters Haus“ eingeht und alle ihre Schätze mitnehmen kann (Nr. 42). Der Trunkenheit der „Bösen Seele“ (Nr. 50) entspricht die mystische Trunkenheit der „Guten Seele“ „in Jesu Liebe Wein“ (Nr. 53). (Auf die Nummern 32 und 36 wird später einzugehen sein.)

Fordert die Entwicklung der „Guten Seele“ den Choral „*Ei mein Perle*“ als Abschluß des ihr gewidmeten ersten Teils des zweiten Aktes (2. Vorstellung), so verlangt der Weg der „Bösen Seele“ im Gefolge des Geizes die auf den Choral folgende Arie (Nr. 31) als Beginn des zweiten Teils dieses Aktes (3. Vorstellung). Dieser Teil bringt den ersten dramatischen Höhepunkt im Zusammenprall des Bösen mit der „Göttlichen Stimm“. Der Weg, der zu diesem Höhepunkt führt, ist nicht wie vorher der Weg der „Guten Seele“ kontinuierlich dargestellt, sondern nur mit einigen wenigen Schlaglichtern gezeichnet. Da erscheint die „Böse Seele“ ganz zu Anfang des eigentlichen Spiels — noch vor dem Auftreten der „Guten Seele“ — in ihrem rastlosen Raffan nach Geld (Nr. 21). Mit dieser Voraussetzung des ersten Auftretens der „Bösen Seele“ zu Beginn eines größeren Textabschnittes (2. Vorstellung), in dem es im Grunde noch gar nicht um die Darstellung des Geizhalses als Teil des Bösen geht, erreicht der Textdichter ein Doppeltes: erstens wird der Entwicklung der „Guten Seele“ ein Gegenstück im schärfstem Kontrast gegenübergestellt, zum andern werden die drei Schlaglichter, die die Entwicklung des dem Geiz verfallenen Menschen beleuchten sollen, sehr weit — 14 Tage! — auseinander gerückt, wodurch eine ganz eigenartige Spannung und damit eine Steigerung der Dramatik hervorgerufen wird. Wie anders als bei ihrem ersten Auftreten begegnet uns die „Böse Seele“ nach dieser langen Pause: „*Doch noch nicht satt/ ob müd und matt/ ich mich gelaufen/ und manchen Haufen/ von Gold und Geld/ zusammen hab gescharret/ noch lauf ich durch die Welt/ ich hab so lang geharret.*“ (Nr. 31) Da wird ein ganz neuer Seelenzustand geschildert: der einst so aggressive Geldraffer ist müde und zum unglücklichsten Menschen der Welt geworden (vgl. auch die Strophen 2 und 3). Man kann diesen Geizhals eigentlich nicht so sehr verachten als vielmehr aufs tiefste bedauern. Mit der oben zitierten ersten Strophe der Arie Nr. 31 läßt der Textdichter aber auch deutlich werden, daß ein Leben, das dem Geiz verfallen ist, sich in der Vergangenheit länger ausgewirkt hat. Die hier geschilderte zweite Station der „Bösen Seele“ auf dem Weg des Geizes leitet, wie schon gesagt, am sinnvollsten einen selbständigen Teil, die 3. Vorstellung, ein. Wie aber kommt der Verfasser des Textes zu dem auffallend langen Zwischenglied Nr. 32 bis 36? Es handelt sich hier — auch bei dem großen dreistrophigen Choral — ausschließlich um eine Schilderung des Guten, die für die bereits abgeschlossene Entwicklung der „Guten Seele“ eigentlich überflüssig ist. Die einzig glaubwürdige Erklärung dafür kann nur in der Lübecker Aufführungspraxis, d. h. in der vierzehntägigen Unterbrechung zwischen dem 2. und 3. Aufführungstag (Letzter Trinitatis-Sonntag und II. Advent) gefunden werden. Um nach dieser langen Unterbrechung für den Hörer den Zusammenhang mit dem Vorangegangenen wieder herzustellen, mußte hierauf zurückgegriffen werden. Das geschah für die „Böse Seele“ in der einen Arie „*Doch noch nicht satt*“, für die „Gute Seele“ dagegen in drei markanten Stücken: dem Rezitativ „*Der Herr ist mein Teil*“, in der der Taktzahl nach größten Choral-

bearbeitung des ganzen Werkes „*Jesu mein Freud, mein Ehr und Ruhm*“ und in der verhältnismäßig groß angelegten Arie „*Mein Jesus, mein Leben*“. Dieses rückgreifende lange Verweilen auf der Bahn des Guten — wobei bezeichnenderweise die „*Göttliche Stimme*“ gar nicht in Erscheinung tritt — ermöglichte dem Textdichter äußerste Knappheit im Werdegang der „*Bösen Seele*“ sowie das Auseinanderrücken ihrer drei verschiedenen Auftritte und damit eine gesteigerte Dramatik: wie ein Dieb in der Nacht bricht ganz unerwartet das Unheil herein. Das Gleichnis vom reichen Kornbauer, nur in seinen beiden entscheidenden Versen zitiert: „*Liebe Seele, du hast einen großen Vorrat . . . Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern . . .*“ wird zum dramatischen Höhepunkt, der in der folgenden Arie und dem Chor „*O Tod, wie bitter bist du*“ einen erschütternden Nachhall findet, bis er im letzten Aufschrei des Choralis „*in Schanden laß uns nimmermehr!*“ ausklingt. So fordert die vom Textdichter so überaus logisch durchgeführte Disposition des ganzen Werkes die Teilung des 2. Aktes in ähnlicher Weise, wie sie in der Vorlage für den 3. Akt verlangt wird. Die Fünfteiligkeit des „*Jüngsten Gerichts*“ ist also nicht einfach aus dem Titel der Meßkataloge übernommen, sondern ergibt sich zwangsläufig aus dem Text der Uppsalaer Handschrift<sup>5</sup>.

Die Bedeutung des Textes, die oft nicht erkannt wurde, liegt in der auffallend klaren Logik des dramatischen Aufbaus sowie in der psychologischen Feinheit bei der Charakterisierung menschlichen Seins. Die Sprache des norddeutschen Barock — besonders in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts — zeichnet sich durch eine auf den ersten Blick sehr primitiv wirkende rauhe Schale aus, der Kern aber, der darinnen steckt, drückt dem vorliegenden Text den Stempel eines echten Kunstwerks auf. Hieran ändert auch die Tatsache nichts, daß viele Einzelheiten des ungekürzten Werkes so sehr im Zeitgeist verhaftet sind, daß sie das Niveau eines bleibenden Kunstwerks nicht erreichen. Dabei ist es sehr interessant, daß gerade die Teile des Textes, die eine echte, von den Bindungen des Zeitgeistes losgelöste Dichtung darstellen, den Komponisten über das nur Kunsthandwerkliche einer soliden Kantorenmusik emporheben und ihn zu einmaligen Höchstleistungen seines Genies führen<sup>6</sup>.

Zu der Erkenntnis, daß das *Jüngste Gericht* entgegen der Akteinteilung der Vorlage fünfteilig ist, habe ich mich erst nach jahrelanger Beschäftigung mit dem Werk entschlossen. So hielt ich bei der neuzeitlichen Uraufführung der Abendmusik am 1. Advent 1928 in Lübecks Marienkirche, sowie bei der von Fritz Stein geleiteten Aufführung beim 18. Deutschen Bachfest in Kiel 1930 an der Dreiteiligkeit fest, obwohl sich die Identität des Werkes mit Buxtehudes *Das allererschrocklichste* schon beim ersten Neudruck des Textbuches (Breitkopf und Härtel 1928) herausgestellt hatte<sup>7</sup>. Die Einteilung des Werkes in fünf Vorstellungen

<sup>5</sup> Es ergeben sich dann folgende Größenverhältnisse der einzelnen Vorstellungen:

1. Vorstellung 722 Takte
2. Vorstellung 587 Takte
3. Vorstellung 643 Takte
4. Vorstellung 692 Takte
5. Vorstellung 658 Takte

(ohne die von mir hinzugefügte Sonata Nr. 30)

(ohne die in der Vorlage verlangte Sonata, von mir als Nr. 55 eingefügt)

<sup>6</sup> Hier von einem Chorwerk zu reden, „*das fast ein wenig als ‚geistliches Jahrmarktstück‘ zu bekräfteln sein möchte*“ (Moser, *Musikgeschichte in hundert Lebensbildern*, S. 228) heißt am Wesen der Sache vorbeigehen. Gecks Urteil „*eine recht dilettantische Gelegenheitsdichtung*“ (S. 412) kann nur von einem Kritiker gefällt werden, der allein die äußere Form der Sprache, nicht aber ihren Inhalt vor Augen hat. Zustimmung muß man allerdings seiner Meinung, es handle sich um einen Text, der „*offenbar unmittelbar auf die Komposition hin verfertigt*“ sei. Ich selbst bin in den Spielanweisungen der Partitur und im Vorwort zum Bärenreiter-Textbuch noch einen Schritt weiter gegangen, indem ich schrieb: „*Verschiedene Gründe legen den Gedanken nahe, daß kein anderer als Buxtehude selbst der Textdichter seiner Abendmusik gewesen ist.*“ Diese bereits 1939 veröffentlichte These stützt sich vor allem auf die enge Verbindung von Wort und Ton. So hat der Vierzeiler von Nr. 58 wohl kaum ohne gleichzeitige Vorstellung der musikalischen Deutung Gestalt gewinnen können.

<sup>7</sup> Max Seiffert, dem ich bereits 1925 die Partitur des *Jüngsten Gerichts* vorlegte, kam von sich aus zu der Überzeugung, daß es sich um das *Allererschrocklichste* handeln müsse. Er plante damals, das Werk in die Denkmäler Deutscher Tonkunst aufzunehmen und unterrichtete Wilhelm Stahl über meinen Fund und die beabsichtigte Veröffentlichung. Stahl berichtete darüber 1926 in seiner Studie *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude* (S. 66, Anm. 1). Ich selbst lernte Wilhelm Stahl erst im Sommer 1928 in Lübeck bei einem Vortrag über die aufgefundene Abendmusik kennen und verdanke dem großen Buxtehude-Forscher und feinsinnigen Musiker wertvollste Förderung.

gen für die einzig richtige zu erklären, entschloß ich mich erst 1937 nach regem Gedankenaustausch mit Wilhelm Stahl, der ebenfalls der Überzeugung war, daß der zweite Akt wie der dritte geteilt werden müsse<sup>8</sup>.

Geck ist nicht der erste, der die Meinung vertritt, der von mir gewählte Titel *Das Jüngste Gericht* passe nicht recht oder nur bedingt zum gegebenen Text. Hierzu ist folgendes zu sagen: Wenn man vor der Aufgabe steht, dem Werk einen für die heutige Zeit brauchbaren, d. h. kurzen Titel zu geben, dann hat man seit fast 40 Jahren keinen besseren finden können. Die Konsequenz, mit der der Verfasser des Textes auf das Jüngste Gericht schon im allegorischen Vorspiel hinweist, zwingt dem Werk den gewählten Titel von Anfang an auf. Die Dichtkunst, bei der im Gegensatz zur Malerei der Zeitfaktor in der Darstellung entscheidend ist, wird ihre Aufgabe vor allem in der folgerichtigen Entwicklung auf ein Ziel sehen und sich nur in seltenen Ausnahmefällen ausschließlich auf die Schilderung des Endzustandes beschränken<sup>9</sup>. Hier liegt der Unterschied zwischen dem Danziger *Jüngsten Gericht* eines Memling und dem Lübecker *Jüngsten Gericht* eines Buxtehude.

Diese Gedanken sind nicht ohne Bedeutung für die Klärung der Frage, ob der Titel *Das allererschrocklichste und allererfreulichste, nemlich Ende der Zeit und Anfang der Ewigkeit* . . . mit dem in der Vorlage fehlenden Titel des Werkes identisch sein kann oder sogar sein muß. Die durch den Zusatz „*Ende der Zeit und Anfang der Ewigkeit*“ betonte Zweitelligkeit ist im Werk selbst folgerichtig durchgeführt: der Sturz der Verdammten (Nr. 58 Takt 33 bis Nr. 66 Takt 7) — kaum anderswo in der Musik so erschütternd dargestellt — und der Einzug der Seligen ins Paradies (Nr. 66 Takt 8 bis Nr. 69) — bezeichnenderweise nicht der der „*Guten Seele*“ als Einzelwesen, sondern der der Seligen als Volk Gottes („*Israel ziehet hin zu seiner Ruhe*“ Nr. 69) — konnte in der Sprache des Barock nicht treffender in einen Titel gefaßt werden, als es in dem von den Meßkatalogen überlieferten Titel geschieht. Aber auch der zweite Teil des Titels, der über die musikalische Beschaffenheit des Werkes Auskunft gibt, und den ich sinnigmaß nach den beiden von den Meßkatalogen wiedergegebenen Abendmusik-Titeln<sup>10</sup> rekonstruierte, paßt in allen Einzelheiten zur Partitur des *Jüngsten Gerichts*. „*Gesprächsweise . . . mit vielen Arien und Ritornellen*“: kein anderer der erhaltenen Texte weist so viele Arien und Ritornelle auf. Die Dialogform — „*Gesprächsweise*“ — bestimmt den Aufbau des ganzen Werkes. „*Auf der Operen Art*“: der Schritt zu szenischer Aufführung ist nicht allzu weit<sup>11</sup>. Die tiefere Bedeutung dieses Hinweises auf die Oper liegt zweifellos

<sup>8</sup> Wenn Geck behauptet, ich hätte eine Vorverlegung auf die drei letzten Trinitatis-Sonntage vorgenommen, so entspricht das in keiner Weise den Tatsachen. Im Vorwort zum Textbuch von 1928 heißt es wörtlich: . . . das von Buxtehude zweifellos für die ersten drei Aufführungstage, den Sonntag vor Totensonntag (1. Akt), den Totensonntag (2. Akt) und den zweiten Adventssonntag (3. Akt) geschrieben wurde.“ Von vier Teilen, wie Geck auf S. 407 behauptet, ist in keiner meiner Veröffentlichungen die Rede gewesen. Wenn ich in meinen *Mitteilungen* (Zeitschrift für Musikwissenschaft, April 1928 S. 388) die Perikopen des 25., 26. und 27. Sonntages nach Trinitatis angeführt habe, so sind das zwar drei Trinitatis-Sonntage, Geck bedenkt aber nicht, daß infolge des beweglichen Osterfestes jeder dieser drei Trinitatis-Sonntage der letzte des Kirchenjahrs sein kann. So führt ihn ein offensichtlicher Mangel an Logik zu Behauptungen, die zu den Tatsachen in krassem Widerspruch stehen.

<sup>9</sup> Vgl. Wallensteins *Tod*.

<sup>10</sup> Bei Göhler, *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung* (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft III, S. 329) sind die Buxtehude betreffenden Werke wie folgt wiedergegeben: 99. Dieterichs Buxtehude, *Unterschiedl. Hochzeit-Arien*, fol. Lübeck b. Ulrich Wetstein. 100. Fried- u. Freudenreide *Hinfahrt des alten Simcons in 2 Contrapuncten abgesungen*, fol. ap. eund. 101. *Himmll. Seelenlust auf Erden über die Mensdwerdung und Geburt* . . . Christi (in 5. unterschiedlichen Abhandlungen auf der Operen Art mit vielen Arien und Ritornellen, in einer musikal. Harmonia à 6. voc. concert. nebst divers. Instr. u. Capell-Str. gebracht) Fut. (= Libri futuris mundinis prodituri). 102. *Das allererschrocklichste u. allererfreulichste, nemlich Ende der Zeit u. Anfang der Ewigkeit, gesprächsweise* (auch in 5. Vorstellungen à 5. voc. concert. & Instrum. &c. gezeigt) Fut.

Schon Göhler weist darauf hin, daß die Titel in den Meßkatalogen oft gekürzt sind. Siehe bei 101: *Geburt . . . Christi*. Dieser Umstand macht eine Rekonstruktion des Titels von 102 notwendig. Dabei glaube ich, in dem Wortlaut „*auch in 5 Vorstellungen*“ einen Hinweis auf die Angaben unter 101 sehen zu müssen.

<sup>11</sup> Ich bin immer wieder — u. a. von meinem Lehrer Karl Straube — gefragt worden, ob man das Werk nicht nach Art des *Jedermannspiels* szenisch aufführen solle, muß aber diese sicher nicht im Sinn des Komponisten liegende Lösung ablehnen, zumal die Verlegung vom imaginären in den konkreten Raum zur Verflachung und Abschwächung führen würde.

in der Forderung des Komponisten, das Werk im Gegensatz zu der fast ausnahmslos lyrischen Kirchenkantate äußerst dramatisch in seinen fünf Vorstellungen — ein ebenfalls auf die Oper hinweisender Begriff — zu gestalten. Auch die „*musikalische Harmonia à 5 Voc. Concert & Instrum. & continuo*“ entspricht genau der Besetzung des *Jüngsten Gerichts*, wobei zu beachten ist, daß neben den zwei Sopranen und dem Baß auch der Alt (Nr. 54b, 62) und Tenor (Nr. 27, 68, 68a) solistisch hervortreten<sup>12</sup>. Zweifel an der Identität des fehlenden Titels mit dem Meßkatalog-Titel *Das Allererschrocklichste* kann nur der haben, der das Fehlen eines dokumentarischen Beweises auf Grund erhaltener Quellen nicht nur als bedauerliche Tatsache, sondern darüber hinaus als zwingenden Grund für die Ablehnung jedes noch so überzeugenden „Indizienbeweises“ ansieht.

Geck schreibt auf Seite 414 unter Nummer 4: „*Die Instrumentalbesetzung des Werkes beschränkt sich, läßt man den Continuo unberücksichtigt, auf ganze zwei Violinen. Die dem Stimmsatz beiliegenden Bratschen-Stimmen sind nicht obligat, sie haben lediglich die Aufgabe, die Mittelstimmen des Chortutti zu verstärken.*“ Diese Darstellung steht zu den Tatsachen in schärfstem Gegensatz. Da ich nicht annehmen möchte, daß Geck „*das Bild der Quelle*“ bewußt „*fälscht*“<sup>13</sup>, muß ich annehmen, daß er nicht in der Lage ist, eine Partitur zu lesen bzw. zu hören. Anders sind seine die Tatsachen völlig auf den Kopf stellenden Ausführungen nicht erklärbar. Da soll der Leser glauben, die Bratschen seien „*nicht obligat*“. In Wahrheit sind die Ritornelle zu Nr. 39 und Nr. 59 ausschließlich für Bratschen geschrieben!<sup>14</sup> Nach Geck haben die Bratschen „*lediglich die Aufgabe, die Mittelstimmen des Chor-tutti zu verstärken*“. In Wahrheit enthalten alle Chorsätze mit einer Ausnahme (Nr. 63) fünfstimmige Zwischenspiele, während derer der Chor schweigt, einige auch noch fünfstimmige Ritornelle. (Man beachte den Wechsel zwischen Drei- und Fünfstimmigkeit in den Zwischenspielen von Nr. 43.) Die Sonata Nr. 44 ist fünfstimmig. All diesen fünfstimmigen Instrumentalstücken bzw. kleinen und kleinsten Instrumentalzwischenspielen die Bratschen zu nehmen, wäre nicht nur eine Fälschung der Quelle, sondern darüber hinaus ein unglaublicher Vandalismus! Geck schreibt weiter: „*Wie sich an Hand der Originale müheles zeigen läßt, sind sie*“ — die nach Geck „*dem Stimmsatz beiliegenden Bratschen-Stimmen*“ — „*nicht mechanisch von einer Vorlage abgeschrieben, sondern erst ad hoc ergänzt worden.*“ In Wahrheit sind die Bratschenstimmen dem Stimmsatz nicht „*beigelegt*“, sondern gehören genau so zu ihm wie die Stimmen der Violinen. Der Anfang aller Stimmen ist für einen Akt immer vom gleichen Kopisten, d. h. in gleicher Handschrift, auf gleichformatigem Papier und mit der gleichen Rastrierung geschrieben. Zudem sind bei dem Ritornell zu Nr. 59 die I. und II. Bratsche in den Stimmheften der I. und II. Violine notiert! Damit ist klar bewiesen, daß die Behauptung, die Bratschen seien „*ad hoc*“ ergänzt, zu Unrecht besteht. Geck fälscht hier das Bild der Quelle, um seine unhaltbare These „*müheles*“ zu beweisen. Auch seine Ausführungen über die Verwendung von Trombonen im Ritornell zu Nr. 59 müssen von der Vorlage her abgelehnt werden. Stünde in der Continuo-Stimme ein „*vel Trombono*“, dann wäre die Gecksche Deutung „*hier würden sich Trombonen nicht schlecht machen*“ allenfalls akzeptabel. Nun findet sich aber der Zusatz „*e Trombona*“ in der II. Viola und ein „*et Trombona*“ in der IV. Viola. Die Vorlage unterscheidet zwischen „*vel*“ einerseits und „*e*“ bzw. „*et*“ andererseits. So finden wir in der Arie Nr. 50, in der die „*Böse Seele*“ vollkommen trunken ist, in der Vorlage ein „*vel Tenore*“. Hier ist aus der Quelle ein „*ad libitum*“ herauszulesen, das seine natürliche Erklärung darin findet, daß eine so schwierige darstellerische Aufgabe billigerweise kaum einem Knaben zugemutet werden kann. Unmöglich ist es dagegen, für Nr. 59 aus der Quelle ein vom Komponisten angebotenes „*ad libitum*“ der Trombonen ableiten zu wollen.

<sup>12</sup> Der 3. Sopran, „*Die Hoffarth*“ im allegorischen Vorspiel, ist im Alt-Stimmheft notiert und ist, trotz der Notation im Sopran-Schlüssel in den Terzetten (Nr. 9, 13, 15) ein ausgesprochener Alt.

<sup>13</sup> Obwohl Geck mir Fälschung der Quelle vorwirft. (S. 408 Absatz 2).

<sup>14</sup> Das fünfstimmige Ritornell zu Nr. 59 ist mit Viola I–IV und Continuo besetzt.

Mit der Frage der Trombonen ist bereits die Frage nach der „starken Musik“ mit „vielen blasenden Instrumenten“ angeschnitten. Geck übersieht dabei, daß die Forderung nach „blasenden Instrumenten“ nicht von Buxtehude, sondern vom Kantor Pagendarm gestellt wurde. Dieser schrieb 1697: „Ohne blasende Instrumente kann eine wohlgestalte Musik in großen Kirchen so wenig prästiert werden, als eine Orgel ohne starke Register“<sup>15</sup>. Ob Pagendarm unter „wohlgestalte Musik“ das Gleiche verstanden hat, was Ruetz<sup>16</sup> 55 (!) Jahre später mit „starker Musik“ bezeichnet, bleibe dahingestellt. Der Zusatz „in großen Kirchen“ bezieht sich natürlich in erster Linie auf die Lübecker Marienkirche. So gesehen ist der Begriff „wohlgestalte Musik“ am sinnvollsten mit den Worten zu umschreiben: eine den schwierigen akustischen Verhältnissen hinsichtlich des Klangvolumens gerecht werdende Musik. Es kann hier nicht auf dieses Problem in seinem ganzen Umfang eingegangen werden. Nur soviel sei dazu gesagt: Alle Erörterungen über die Besetzung der Musik in Lübecks Marienkirche sind lückenhaft, wenn man nicht die drei örtlich verschiedenen Möglichkeiten für die Aufstellung der Musiker in dieser Kirche zum Ausgangspunkt jeder Betrachtung macht. Da ist erstens die gottesdienstliche Musik des Kantors, bei der die Mitwirkenden sich alle auf dem Lettner befanden, im Folgenden kurz „Lettnermusik“ genannt. Zum andern handelt es sich um die Abendmusiken, d. h. die Veranstaltungen des Organisten, die von den drei Emporenpaaren in unmittelbarer Nähe der großen Orgel musiziert wurden, im Folgenden „reguläre Abendmusik“ genannt. Drittens gab es in St. Marien noch die „extraordinären Abendmusiken“<sup>17</sup> und wahrscheinlich auch noch ähnliche festliche Gelegenheitsaufführungen, z. T. mit großartigen Dekorationen, bei denen die Musik von den verschiedensten Stellen der Kirche, sei es alternierend, sei es im klangprächtigen Tutti erklang.

Während bei den Lettnermusiken und extraordinären Abendmusiken die durch die komplizierten Raumverhältnisse bedingte ausgesprochen schlechte Akustik „blasende Instrumente“ für eine „wohlgestalte“ bzw. „starke“ Musik erforderte, waren diese bei den regulären Abendmusiken zur Entwicklung einer „starken Musik“ absolut nicht erforderlich. Die ausgezeichnete Akustik des sehr einfach gegliederten Hochschiffes, in dem ja über der Höhe der Seitenschiffe musiziert wurde, ergab auch bei kleiner, ja selbst bei solistischer Streicherbesetzung ein den ganzen Kirchenraum füllendes und somit befriedigendes Klangvolumen<sup>18</sup>. Hinzu kommt die Raumbeschränkung, die trotz der Erweiterung auf sechs Emporen gegeben war. Stahl hat bereits dargelegt, daß die Gesamtzahl der mitwirkenden Vokalistinnen und Instrumentalisten nicht größer als 40 gewesen sein kann<sup>19</sup>. Selbstverständlich schließt diese Raumbeschränkung, die bei den extraordinären Abendmusiken nicht bestand, die Verwendung von Bläsern bei den regulären Abendmusiken nicht aus. Ihre Verwendung war aber nicht von dem Bestreben diktiert, eine „starke Musik“ zu erzielen, sondern ausschließlich von dem Wunsch nach reicheren Klangfarben. Denkt man an die tatsächlichen Gegebenheiten der Abendmusik-Aufführungen unter Buxtehude, dann war die Verwendung von Bläsern allem Anschein nach auch eine Kostenfrage. (Nach Stahl und Karstädt muß angenommen werden, daß alle Instrumentalisten besonders honoriert werden mußten.) Von hier aus gesehen ist die Mitwirkung von Trombonen in nur einer Szene des *Jüngsten Gerichts* durchaus verständlich. Schließlich kann die Uppsalaer Vorlage, die wie gesagt nur Sammlerzwecken diene und — wie wohl mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist — auch nur für einen Samm-

<sup>15</sup> Stahl, F. Tunder und D. Buxtehude, S. 54.

<sup>16</sup> Ruetz, Widerlegte Vorurteile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik, Lübeck 1752 S. 61.

<sup>17</sup> Siehe die Studie von Georg Karstädt, Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Neue Reihe, Band 5, 1962.

<sup>18</sup> Walter Kraft musizierte das *Jüngste Gericht* beim Lübecker Buxtehudefest 1937 von den Abendmusikemporen mit solistischer Streicherbesetzung und erzielte damit eine stärkere Klangwirkung, als dies bei der Erstaufführung 1928 vom Lettner aus mit je 6 I. und II. Violinen, je 4 I. und II. Bratschen und entsprechender Baßbesetzung durch Mitglieder des Städt. Orchesters der Fall war!

<sup>19</sup> Stahl, F. Tunder und D. Buxtehude S. 59. Dies wurde bestätigt durch genaue Messungen, die ich 1928 auf den vier größten Emporen vornahm. (Die zwei der großen Orgel zunächst liegenden Emporen waren mit Pedalpfeifen voll besetzt und nicht betretbar.)

lerzweck hergestellt wurde, nicht als erschöpfende Quelle über die Verwendung von zusätzlichen, nicht obligaten Blasinstrumenten angesehen werden. Das trifft u. a. auch für die verschiedenen Holzblasinstrumente zu. Obwohl das Buxtehude bzw. seinem Kantor zur Verfügung stehende Instrumentarium Flöten, Schalmeien und Oboen enthielt, finden sich diese Instrumente in den Kompositionen Buxtehudes auffallend selten notiert. Daraus ist zu schließen, daß ihre Verwendung in vielen Fällen nicht obligat war, sondern nur ad libitum-Charakter hatte, was für die regulären Abendmusiken — unter Berücksichtigung des zur Verfügung stehenden Raumes und Geldes — ebenso zutrifft wie für die von Buxtehude offenbar reichlich mit Kompositionen versehene Lettnermusik. Es ist also abwegig, aus dem Fehlen von Bläserstimmen in den Vorlagen Buxtehudescher Kompositionen diese von der Mitwirkung als keinesfalls in der Absicht des Komponisten liegend auszuschließen. Ebenso abwegig ist es, aus dem Fehlen von Bläserstimmen Zweifel an der Autorschaft Buxtehudes am *Jüngsten Gericht* abzuleiten.

Die Verhältnisse der extraordinären Abendmusiken waren durch ihren die ganze Stadt erfassenden repräsentativen und staatspolitischen Charakter völlig andere. Sie gaben Buxtehude am Ende seines Lebens wie wohl nie zuvor alle Möglichkeiten mehrchörigen Musizierens, dazu gewiß auch eine großzügige Finanzierung in die Hand. Die Durchführung der regulären Abendmusiken dagegen war für Buxtehude sehr oft mit großen Schwierigkeiten in der Beschaffung und Honorierung geeigneter Mitwirkender verbunden.

Zum Jahr der Uraufführung des *Jüngsten Gerichts*, das Geck mit Recht mit der dokumentarisch überlieferten Verpflichtung eines Bassisten und eines Tenors aus Kiel in Zusammenhang bringt, ist folgendes zu sagen: Die Hypothese von Stahl, daß das *Jüngste Gericht* die Abendmusik vom Jahre 1683 gewesen sei, ist natürlich ohne neue dokumentarische Funde unbeweisbar. Ich habe deshalb in der Partitur und im Bärenreiter-Textbuch die Jahreszahl nur in Klammern übernommen. Es darf aber auf Grund der Anzeige in den Meßkatalogen vom Jahre 1684 mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß die Uraufführung nicht nach 1683 stattfand. In diesem Jahr verpflichtete Buxtehude „auß mangel düchtiger Sängers in hiesigen Schulen“<sup>20</sup> einen Bassisten und einen Tenor aus Kiel. Beide waren sieben Wochen in Lübeck. Diese lange Zeitspanne ist auf den ersten Blick sehr auffallend. Sie wird aber erklärbar, wenn man bedenkt, daß zwischen dem ersten und letzten (5.) Aufführungstag allein schon fünf Wochen langen. Daß ein tüchtiger Baß für die „Göttliche Stimm“ vorhanden sein mußte, ist selbstverständlich. Der Tenor ist nun für Geck Ansatzpunkt seiner negativen Beweisführung. Leider muß ihm auch hier ein falscher Tatsachenbericht vorgeworfen werden: ein Solotenor tritt nicht „nur in einer einzigen Szene auf“<sup>21</sup>, sondern in zwei verschiedenen Vorstellungen (II. Vorstellung Nr. 27 und V. Vorstellung Nr. 68, sowie in der Arie Nr. 68a). Wenn Gecks Hypothese „man darf annehmen, daß es sich um solistische Kräfte gehandelt hat“ im modernen Sinn aufgefaßt wird, wonach ein Solist nur Solopartien zu singen hat, dann wäre es allerdings kaum erklärbar, daß Buxtehude für zwei Rezitative und eine 16taktige dreistrophige Arie einen Solisten sieben Wochen in Lübeck wohnen, verpflegen und honorieren ließ. Die engagierten Sänger waren aber damals sicher nicht nur als Solisten tätig. Ja es ist durchaus möglich, daß Buxtehude bei schlechten Chorverhältnissen einen auswärtigen Tenoristen in erster Linie für die Mitwirkung im Chor verpflichtete. Sieht man sich daraufhin die Tenorstimme in den Chorsätzen des *Jüngsten Gerichts* an, dann findet man genügend Stellen, die ohne einen klangvollen Tenor zur Wirkungslosigkeit verurteilt sind<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Stahl, *F. Tunder und D. Buxtehude*, S. 61.

<sup>21</sup> Geck, S. 411.

<sup>22</sup> Diese Überlegungen sprach schon 1928 Wilhelm Stahl aus, der alle Chorproben für die Aufführung am 1. Advent 1928 mitsang. Auf folgende Chortorenstellen sei besonders hingewiesen:

Nr. 34 Takt 34—39, 77—82, 67, 110, 126 f. und 130 f.; Nr. 40 Takt 4, 9; Nr. 43 Takt 1—6 (solo!) 24, 65—67, 71—73, 91—93; Nr. 63 Takt 29—35, 46—50; Nr. 67 Takt 8—12; Nr. 70 Takt 18—34, 73—79.

Daß man dann einem auswärtigen Tenoristen zusätzlich noch solistische Aufgaben übertrug, ist sehr naheliegend. Dazu eignen sich von den Texten der „*Göttlichen Stimm*“ ganz besonders die Bibelstellen, die entweder direkte Worte Christi sind (Nr. 68, Joh. 14, v. 3), oder Worte Christi sein könnten (Nr. 27, Spr. Salom. 8, v. 17—21). Auf diese Erklärung wird man geradezu gestoßen, wenn man die wohl kaum eindeutig zu beantwortende Frage stellt, warum der Komponist an diesen beiden Stellen die „*Göttliche Stimm*“ einem Tenor übergibt.

Auf die Frage nach dem Sinn der Anzeige von zwei fünfteiligen Abendmusiken Buxtehudes als „*futuri*“ in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen von 1684 hat Stahl die einleuchtendste Antwort gegeben<sup>23</sup>. Er sprach mir gegenüber von einem „Versuchsballon“, mit dem zunächst erkundet werden sollte, ob überhaupt ein Interesse für den Erwerb eines dieser Großwerke bestehe. Daß dieser Versuch von vornherein zum Scheitern verurteilt war, ist von uns aus rückschauend leicht zu erkennen. Die tatsächliche Existenz dieser Werke, die auch bei Moller und Hendreich (s. u.) aufgeführt sind, in Frage zu stellen, ist völlig unbegründet. Gecks Gedanken über das Fehlen der Bezeichnung „Abendmusik“ als einer Gattung von „*Renommée*“ in den Augen der Leser der Frankfurter und Leipziger Meßkataloge mangelt die notwendige historische Einstellung: 1684 war der Begriff „Abendmusik“ als Kompositionsgattung außerhalb Lübecks und seiner näheren Umgebung sicherlich ganz unbekannt. Damit konnte also weder der Komponist noch ein geschäftstüchtiger Verleger „renommieren“. Stahl hat sicher recht, wenn er darauf hinweist, daß die Erwähnung der beiden Abendmusiken in den *Pandectae brandenburgicae* des Christoph Hendreich vom Jahre 1699 sich nur auf die in Lübeck gedruckten Textbücher dieser Abendmusiken beziehen kann. Der Druck der Textbücher aller Abendmusiken, auch wenn kein geschlossenes oratorienmäßiges Werk aufgeführt wurde, war die *conditio sine qua non* für den Empfang von Accidentien<sup>24</sup>.

Zur Klärung des Begriffs „Abendmusik“ sei noch folgendes erwähnt: Buxtehude versteht darunter zweierlei, erstens die Veranstaltung und zweitens das Werk. In den meisten uns überlieferten Drucken bzw. Briefen und Eingaben ist mit dem Wort „Abendmusik“ die Veranstaltung gemeint, so in sämtlichen erhaltenen Textbüchern. Die zweite Bedeutung, Abendmusik als Werk, findet sich m. W. nur einmal: In einem am 5. Februar 1689 an die kommerzierenden Zünfte geschriebenen Brief erwähnt Buxtehude seine 1688 „*praesentierete Abend Music vom Verlohrnen Sohn*“<sup>25</sup>. Diese Briefstelle berechtigt uns, die „*weitläufigten Werke*“<sup>25</sup> Buxtehudes als „Abendmusiken“ zu bezeichnen.

Wenn Geck glaubt, den Beweis erbracht zu haben, daß das *Jüngste Gericht* und *Das allererschrocklichste* nicht identisch sind, und dann fortfährt: „*Damit entfällt das entscheidende Argument, mit dem man das Werk bisher Dietrich Buxtehude zugewiesen hat*“, dann irrt er hier in beiden Fällen. Als 1923/24 im Lesesaal der Universitätsbibliothek Tübingen die erste Partitur nach den anonymen Uppsalaer Stimmen entstand, da wußte der junge notenschreibende Musiker noch nichts Näheres von Buxtehudes Abendmusiken, geschweige denn etwas von der Existenz des *Allererschrocklichsten*. Da entstand ein Großwerk, das sich von Seite zu Seite zwingender als eine Komposition Dietrich Buxtehudes erwies. Der entscheidende Beweis lag und liegt für jeden Musiker in der Musik und ihrem Stil. Nur ein „Philologist“, für den die Quelle in ihrem äußeren Bild das A und O aller wissenschaftlichen Untersuchungen ist, auch wenn es sich dabei nur um die Kopie eines unbekanntem Notenschreibers handelt, über dessen Arbeitsweise nicht das Geringste bekannt ist, kann das Wesentliche, d. h. die Musik selbst von seinen Betrachtungen vollkommen ausschließen. Geck begründet dieses Verfahren mit den Worten: „*Musikalisch gesehen läßt sich über die Authentizität des*

<sup>23</sup> Zeitschrift d. Vereins f. Lübeckische Geschichte und Altertumskunde Band 29 S. 11 f.

<sup>24</sup> Stahl, F. *Tunder und D. Buxtehude* S. 64.

<sup>25</sup> Stahl, F. *Tunder und D. Buxtehude* S. 62.

Jüngsten Gerichts vorerst nur wenig aussagen, da vergleichbare Werke fehlen“ (S. 414). Ist das gesamte Schaffen Buxtehudes, soweit es von Geck als „echter“ Buxtehude anerkannt wird, „musikalisch gesehen“ nicht „vergleichbar“? Arnold Schering, Max Seiffert und Wilhelm Stahl waren nach eingehender Kenntnisnahme der Partitur von der Beweiskraft der musikalischen Aussage als der ganz persönlichen Sprache Buxtehudes überzeugt. Der gleichen Überzeugung ist Friedrich Blume, wenn er schreibt: „Wer anders hätte in jener Zeit eine so großartig freie Handschrift geschrieben, wie allein die Rezitative und ‚Arie‘ der 5. Vorstellung sie zeigen“<sup>26</sup>. Ich selbst habe den Beweis für die Authentizität in einer für die „Nur-Philologen“ aus der Zunft der Musikforscher sicher ungewöhnlichen — wenn nicht gar unmöglichen — Weise der Musik selbst überlassen, indem ich das Werk an historischer Stelle zunächst zu neuem klanglichen Leben erweckte und es in der zweimal dichtgefüllten Lübecker Marienkirche u. a. auch zahlreichen Fachkollegen zur Diskussion stellte. Seitdem sind über dreißig Jahre vergangen, ohne daß irgendein Musikforscher es unternahm, aus der Musik selbst zu beweisen, daß Buxtehude nicht der Komponist des Jüngsten Gerichts zu sein brauche, geschweige denn sein könne. Hier — bei der Musik — hätte Geck seine Studien ansetzen sollen. Sein Versuch dagegen, allein von der Quelle her einen Beweis gegen die Autorschaft Buxtehudes zu führen<sup>27</sup>, ist in diesem Fall zum Scheitern verdammt, zumal das Verfahren — wie ich im Vorstehenden leider mehrmals beweisen mußte — auf völlig falscher Darstellung der Tatsachen beruht.

Zusammenfassend ist zu sagen: An der Autorschaft Dietrich Buxtehudes am Jüngsten Gericht, sowie an der Identität dieses Werkes mit der Abendmusik *Das allererschrocklichste und allererfreulichste* kann solange nicht gezweifelt werden, als Gegenbeweise aus der Sprache der Musik oder aus neuen dokumentarischen Funden nicht erbracht werden können. Außer zahllosen Parallelstellen zwischen der Musik des Jüngsten Gerichts und den übrigen Instrumental- wie Vokalwerken des Meisters, die jedem Buxtehudekenner immer wieder begegnen, enthält die Abendmusik zahlreiche Stücke, die zum Besten gehören, was Buxtehude je geschaffen hat. Das gilt vor allem von den Choralfantasia über „*Herzlich lieb hab ich dich o Herr*“ (Nr. 43) und „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“ (Nr. 70). Die enge Verbindung von Wort und Ton, die hier im Sinne einer erschöpfenden Auslegung des Choraltextes Gestalt gewinnt, zeigt uns den Lübecker Meister in seiner ureigensten Wesensart. Das Wort Spittas — vor neun Jahrzehnten vor allem aus der Kenntnis der Buxtehudeschen Orgelwerke heraus geprägt — findet durch das Bekanntwerden der Choralfantasia des Jüngsten Gerichts eine von Spitta und seiner Zeit kaum geahnte Bestätigung: „*Es wird sich heraus-*

<sup>26</sup> Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1940 S. 15.

<sup>27</sup> In diesem Zusammenhang sei auch kurz auf Gecks Ausführungen über die *Missa brevis* Buxtehudes eingegangen. Gecks erste Studie (Musikforschung 1960, S. 47 ff.) gipfelt in dem Satz: „Die bisher für Buxtehude in Anspruch genommene *Missa brevis* ist vom Quellenbefund her als anonymes, nicht von Buxtehude stammendes Werk anzusehen.“ In seiner zweiten Veröffentlichung (Musikforschung 1961, S. 404 f.) ist Geck allerdings wesentlich vorsichtiger, wenn er schreibt: „Bemerkt sei noch einmal, daß es so keineswegs gewesen sein muß wohl aber gewesen sein kann.“ Die Einseitigkeit einer nur auf Quellenstudien beschränkten Betrachtungsweise zeigt sich in diesem Fall darin, daß ein entscheidender Faktor außer acht gelassen wird: In den Jahren vor seiner Berufung nach Gottorp war der Schützschüler Johann Heile mit Dietrich Buxtehude eng befreundet. Buxtehudes Lobgedicht in der in Lübeck 1673 gedruckten Matthäus-Passion Theiles (DDT I. Folge, Band 17), die Widmung des Theileschen *Pars prima Missarum* u. a. auch an Buxtehude, ebenfalls 1673 im Druck erschienen (Datum Lübeck, Druck Wismar), sowie zwei Kompositionen Theiles und eine Vertonung Buxtehudes von Versen des 69. Psalms „*Gott hilf mir*“ (DDT I. Folge Band 14, S. 57) lassen darauf schließen, daß zwischen beiden Musikern eine ähnliche Kunstfreundschaft bestanden haben muß, wie zwischen Bach und seinem Vetter J. G. Walther in Weimar. 1671 gab Buxtehude anläßlich des Ablebens des Superintendenten Hennecken seine beiden „*Contrapuncte*“ über den Choral „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“ heraus. 1673 erschienen die oben genannten Theileschen Messen „*juxta veterum Contrapuncti stylium*“. 1674, beim Tode seines Vaters Johannes, griff Buxtehude nochmals auf die *Contrapuncte* „*Mit Fried und Freud*“ zurück. Diese Tatsachen werfen — auch wenn man mit Geck „*stilkritische Argumentationen im stile antico*“ für sehr schwierig hält — ein helles Licht in die ganze Problemstellung, wodurch alle kritischen Untersuchungen über das zweifellos bestehende Problem der Titeleintragung bei der *Missa brevis* zweitrangige Bedeutung erhalten. Da kein Zweifel darüber bestehen kann, daß Buxtehude die Messen seines Freundes Theile gekannt hat, kann ein endgültiges Urteil über die Autorschaft Buxtehudes bezüglich der *Missa brevis* keinesfalls ohne Berücksichtigung der Theileschen Messen gefällt werden.

stellen, daß Bach, in richtiger Erkenntnis der Sachlage in den von Buxtehude mit Meisterschaft kultivierten speziellen Formen sich nur ganz vorübergehend versuchte, wo er dann auch diesen noch den Stempel seines Genius aufzudrücken wußte, ohne jedoch wesentlich seinen Vorgänger zu überragen“<sup>28</sup>.

Abschließend noch ein Wort zum Tenor wissenschaftlicher Publikationen. Wenn Geck auf Seite 408 in Anmerkung 61 schreibt: „Die Edition selbst wird wissenschaftlichen Ansprüchen nicht gerecht“<sup>29</sup>, so wäre dieses Urteil auch von mir bedingungslos hinzunehmen, wenn Geck seine Kritik mit dem Nachsatz begründet haben würde: „solange das in der Partitur angekündigte Ergänzungsheft mit dem genauen Revisionsbericht nicht vorliegt“<sup>30</sup>. Kann man noch von wissenschaftlicher Forschungsarbeit sprechen, wenn der Forscher sich nicht einmal bemüht, das angekündigte Heft bzw. ein etwa vorhandenes Manuskript durch persönliche Anfrage in die Hand zu bekommen? Wozu hat die Gesellschaft für Musikforschung ein Anschriftenverzeichnis ihrer Mitglieder herausgegeben? Gehört eine entsprechende Anfrage nicht zur Fairneß jeder Forschungsarbeit?

## Zur Übertragung des *Benedicamus-Tropus* „*Omnis curet homo*“

VON BRUNO STABLEIN, ERLANGEN

Im laufenden Jahrgang der „Musikforschung“, S. 29—32, hat Günther Schmidt (Nürnberg) den *Benedicamus-Tropus* „*Omnis curet homo*“ aus dem Saint-Martial-Repertoire veröffentlicht. Dieser, um es gleich vorweg zu sagen, voller Fehler steckenden Übertragung wurde S. 206 desselben Jahrganges eine Berichtigung nachgeschickt, die von den zahlreichen wirklichen Lesefehlern vier Stellen verbessert, während die weitaus überwiegende Mehrzahl stehen geblieben ist. Mir kommt es hier zunächst auf die tatsächlich falschen Noten an, also die Fehler im horizontalen Verlauf (und auch hier sehe ich von den vielfach verfehlten Ligaturangaben und den willkürlichen Textzuteilungen — auch wo sie in den Handschriften klar sind — ab). Auf die vertikalen Bezüge gehe ich hier nicht ein; sie sind bis zu einem gewissen Grade schon Sache der Interpretation. Ein gewisses Freikontingent von Irrtümern darf auch der gewissenhafte Forscher in Anspruch nehmen. Aber ist es nicht zu viel, wenn z. B. die beiden einstimmig mitgeteilten Fassungen (in Paris lat. 3719 und 1139) 17 bzw. 13 falsche Noten enthalten, die auch in der Berichtigung nicht verbessert worden sind?

Eine Richtigstellung der Übertragung von Herrn Schmidt, und damit eine Berichtigung seiner Berichtigung könnte nur durch eine vollkommen neue Edition des Stückes geschehen. Der Fehler sind zu viele. Ich darf auf meine in Vorbereitung befindliche Ausgabe *Versarius Martialis*. Die ein- und mehrstimmigen Gesänge des sogenannten Repertoires von Saint-Martial verweisen, wo auch das „*Omnis curet homo*“ mit seinen drei zwei- und seinen drei einstimmigen Fassungen mitgeteilt wird.

<sup>28</sup> Philipp Spitta. *Joh. Seb. Bach*, Band I, S. 282 f.

<sup>29</sup> Wilhelm Stahl, Fritz Stein und Karl Straube waren darüber anderer Meinung: sie hoben die im Partiturdruk klar ersichtliche Trennung von Urtext und praktischen Hinweisen für die Aufführung, die sich nur in den ausgesetzten Continuo-Stimmen befinden, anerkennend hervor. Der Benutzer der Partitur möge sich selbst ein Urteil darüber bilden, ob die Edition — abgesehen von dem noch ausstehenden Ergänzungsheft — wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird oder nicht.

<sup>30</sup> Das Ausbleiben des Ergänzungsheftes war zunächst kriegs- bzw. nachkriegsbedingt. Die seit Jahren geplante Fortführung der Gesamtausgabe von Buxtehudes Werken, in der das *Jüngste Gericht* ungekürzt und mit genauem Revisionsbericht einen besonderen Band einnehmen soll, hat eine neue Situation geschaffen, die das Erscheinen des Ergänzungsheftes zur Bärenreiter-Partitur überflüssig macht.